

الفنون الإيرانية

في العصر الإسلامي

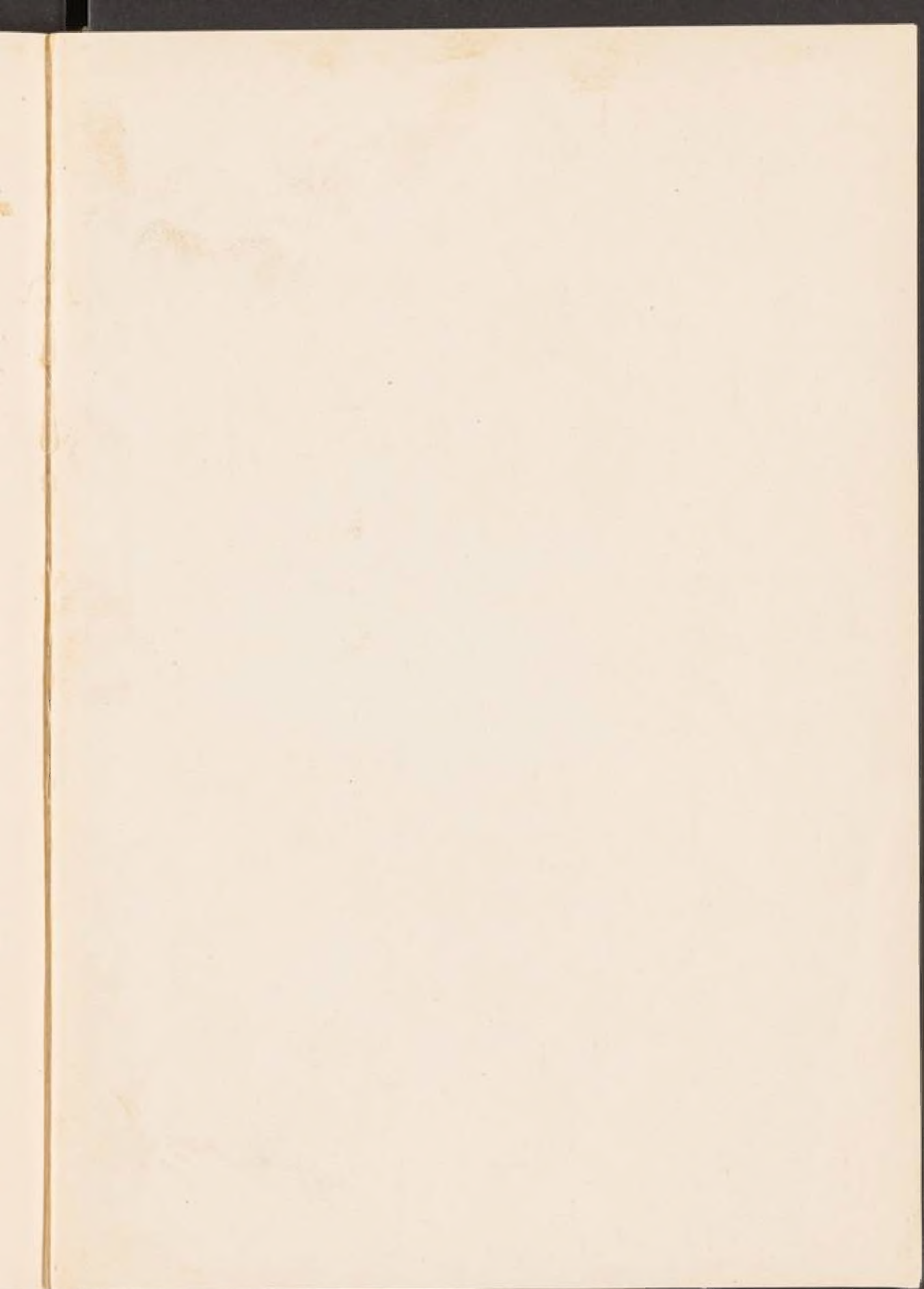
للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة مؤتاد الأول

لإيرانية
مكتبة
مجلس

N
728
-H
194
c.



الفنون الإيرانية
في العصر الإسلامي

كتب أخرى للمؤلف

- (١) الفن الاسلامي في مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٥) .
- (٢) التصوير في الاسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .
- (٣) كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٧) .
- (٤) في الفنون الاسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم سنة ١٩٣٨) .
- (٥) Les Tulunides (Geuthner, Paris 1933)
- (٦) Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages
(رسالة قدمتها وزارة المعارف المصرية الى مؤتمر الصيد الدولي في برلين سنة ١٩٣٧)

مبحث علمي

- بعض التأثيرات القبطية في الفنون الاسلامية (نشر في المجلد الثالث من مجلة جمعية الآثار القبطية ، سنة ١٩٣٧ ، من صفحة ٨٣ - ١٠٤ ومعه خمس لوحات فنية) .

كتب مع مؤلفين آخرين

- (١) في مصر الاسلامية (أخرجه النقيب عبد الرحمن زكي والدكتور زكي محمد حسن ، هدية المتحف سنة ١٩٣٧) .
- (٢) نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية (كتبه عبد الوهاب عزام وزكي محمد حسن واسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوفان واسماعيل أحمد أدهم ، هدية المتحف سنة ١٩٣٨) .

كتب مترجمة

- (١) تراث الاسلام (مطبوعات لجنة الجامعيين لنشر العلم سنة ١٩٣٦ ، الجزء الثاني في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، كتبه بالانجليزية أرنولد وكريستى وبريجز Arnold Christie and Briggs ، وترجمه وشرحه زكي محمد حسن) .
- (٢) دليل محتويات دار الآثار العربية (كتبه بالفرنسية جاستون فييت ، وترجمه بتصريف زكي محمد حسن ، من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٩) .
- (٣) علم الآثار (تأليف جاردنر Gardner ، ترجمه محمود حمزة وزكي محمد حسن ، من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .

Hassan, Zaky Mohamed

al-Funūn al-Īrānīyah fī al-'aṣr
al-Islāmī. / دار الآثار العربية

الفنون الإيرانية

في العصر الإسلامي

للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول
حائز دكتوراه الآداب من جامعة باريس ، ودبلوم الآثار الشرقية والإسلامية
من مدرسة اللوفر ، ودبلوم اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس ،
وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم المعلمين العليا
والمساعد العلمي بمتحف برلين وأمين دار الآثار العربية بالقاهرة سابقا

القاهرة
مطبعة دار الكتب المصرية

١٩٤٠

1940

مكتبة المجلد

كتاب الخصال

مجلد

N

7283

.H36

1940

c.1

الى مقام
حضرة صاحب الجلالة

فاروق الأول

ملك مصر المعظم

وراعي نهضة الفنون فيها

N

7283

.H36

1940

C.1

”إن المبانى والمصانع فى الملة الإسلامية قليلة بالنسبة
إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول ؛
فلما استخدم العرب أمة الفرس ، وأخذوا عنهم الصنائع
والمبانى ، ودعّتهم إليها أحوال الدعة والترف ، لم ينتد شيدوا
المبانى والمصانع “ .

ابن خلدون

1
The first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا كتاب ألفت بعض مباحثه في محاضرات لطلاب معهد الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول، وأعدت بعضها في مناسبة معارض الفن الإيراني التي أقيمت في الستين الأخيرة بلندن ولينينغراد والقاهرة وباريس، ثم كتبت بعضها الآخر، لينتظم عقدها ، وليصبح في لغتنا العربية كتاب يكشف عن بدائع الفن الإيراني وعبقورية الإيرانيين في العمارة والرسوم والزخارف والصناعات الفنية الدقيقة .

وقد كان أصحاب الفكرة الأولى في إخراج هذا الكتاب زملائي أعضاء اتحاد أماندة الرسم ، وعلى رأسهم صاحب العزة أحمد شفيق زاهر بك ، فلهم مني وافر الشكر .

وتفضل حضرة صاحب السعادة الدكتور علي باشا إبراهيم فسهل لي دراسة التحف الإيرانية في مجموعته الثمينة ، ونفعني بآرائه وخبرته . وإني لأرجو أن أكون قد أدت له — بتأليف هذا الكتاب في الفنون التي يحبها — بعض ماله على من حق .

ويسرني أن أشكر الأستاذ فييت مدير دار الآثار العربية، لقيام الدار
بنشر الكتاب ؛ ولأنه ساعدني في قراءة « التجارب » وعنى بذلك أدق
عناية .

ولا يغوتني أن أذكر بالحمد والثناء حضرة الأستاذ ابراهيم جمعه ، لخريطة
إيران التي أعدها لي ، وحضرة محمد نديم أفندي ملاحظ مطبعة دار الكتب ،
لجهوده وجهود معاونيه في إخراج هذا الكتاب .

زكي محمد حسن

القاهرة في ٢٠ ذي الحجة سنة ١٣٥٨ (٣٠ يناير سنة ١٩٤٠)

فهرس الكتاب

صفحة	كلمة المؤلف
١	بيان عن الأسرات التي حكمت إيران
٩	مقام إيران في تاريخ الفنون
١١	الفن الإيراني أوسع الفنون انتشاراً بعد الفن الأعريق ١١ — العظمة الفنية في إيران ولادة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدنية ١١ — دولة بني ساسان ١٢ — الفتح الإسلامي ١٣ — تطور الفنون القديمة في الشرق الأدنى ثم على يد الإيرانيين ١٤
١٥	الطراز الإيراني في الفن الإسلامي
١٧	الطراز العباسي
١٨	الطراز السلجوقي
٢٧	الطراز الإيراني التتري
٣٦	الطراز الصفوي
٤٢	العمارة
	العمارة بين سائر الفنون الجميلة ٤٢ — دراسة العمارة الإيرانية ٤٣ — مواد البناء ٤٤ — تخطيط العمارات وزخاتها ٤٥ — أنواع العمارات الإيرانية في الإسلام ٤٦ — العقد الإيراني المذهب ٥٠ — القبوات ٥١ — القباب ٥١

صفحة

المآذ	٥١	المقرضات	٥٣	الطبقات المعمارية الخمسة	٥٣
الخاروف الجصية	٥٣	الخاروف القاشانية	٥٦	الفسيقساء الخرفية	٥٧
القوش الحاطية	٥٨				
فنون الكتاب	٦٢				
الخط الجميل	٦٢				
المنابة بجودة الخط أمر طبيعي في الاسلام	٦٢	صناعة الورق	٦٣		
الفروق بين الخطوط الايرانية المختلفة	٦٤	بعض أعلام الخطاطين	٦٦		
التذهيب	٦٨				
المصاحف	٦٨	في عصر السلاجقة	٧٠	في عصر المغول	٩١
في العصر التيموري	٧٢	في العصر الصفوي	٧٣		
التصوير	٧٤				
كاجنه في الاسلام	٧٤	الايرانيون والتصوير	٧٧	مذهب كاسري	
التصور أو «الايكونوكلام»	٨٢	نشأة التصوير الاسلامي في إيران	٨٣		
مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية	٨٤	المدرسة الايرانية المتنوية	٨٦		
مدارس العصر التيموري	٩٢	سموتند	٩٣	تبريز	٩٣
شيراز	٩٤				
هراة	٩٧	يزاد	١٠٢	قامم على	١٠٧
مدرسة بخاري	١٠٨				
المدرسة الصفوية الأولى	١١٠	شينغزاده	١١٢	نواجه عبدالعزيز	١١٣
آقاميرك	١١٤	سلطان محمد	١١٤	شاه محمد الاصفهاني ومير تقاش وميرزا	
على التبريزي ومير محمد على ومظفر على	١١٨	عبد الصمد الشيرازي	١١٩		
محمدي	١٢٠	المدرسة الصفوية الثانية	١٢١	آقاروا	١١٣
رضا					
عباسي	١٢٤	مميزات الصور الايرانية	١٢٧		

التجويد ١٣٣
الجلود القبلية وتأثيرها ١٣٢ — دراسة هراة ١٣٤ — في البقية
وترصيا ١٣٧

السجاد ١٣٩
ثمرة إيران في السجاد ١٣٩ — نسج السجاد ١٤٦ — تقسيم السجاجيد
الارائية وتاريخها ١٤٩ — السجاجيد ذات الصرة أو الجامة ١٥١ —
السجاجيد ذات الزهريات ١٥٣ — السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية ١٥٤ —
السجاجيد البولندية ١٥٥ — السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق ١٥٦ —
السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور ١٥٧ — سجاجيد الصلاة ١٥٨ — الألوان
في السجاجيد الارائية ١٥٨ — السجاجيد الارائية في مصر ١٥٩

الخزف ١٦١
ميزات الخزف الايراني وتنوع أشكاله ١٦١ — دراسة الخزف الايراني ١٦٤ —
الخزف الايراني في فجر الاسلام ١٦٥ — خزف بلاد ما وراء النهر ١٦٦ —
الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء ١٦٧ — الخزف ذو البريق
المعدني ١٦٨ — تحريم استعمال أواني الذهب والفضة في الشرب وغيره ١٦٩ —
تقليد الخزف الصيني ١٧٣ — الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت المدجان ١٧٤ —
الخزف في عصر السلاجقة وعصر المغول ١٧٦ — خزف ذو زخارف محفورة ١٧٧ —
خزف جبرى ١٧٩ — خزف مازندران ١٨١ — خزف مدينة الري ١٨٣ —
خزف مدينة قاشان ١٩١ — الخزف ذو اللون الواحد في مدينتي الري
وقاشان ٢٠٠ — الخزف المصنوع في مدينة ساوه ٢٠١ — الخزف المصنوع

صفحة

في سلطان آباد ٢٠٣ — الخزف في العصر الصفوي ٢٠٦ — تقليد الخزف المصنوع
في الشرق الأقصى ٢٠٧ — خزف كويجي ٢٠٩

المفسوجات ٢١١

في بحر الاسلام ٢١١ — في عصر السلاجقة ٢١٦ — في عصر المغول ٢١٩ —
في عصر التيموريين ٢٢٣ — في العصر الصفوي ٢٢٥ — غياث الدين ٢٢٩ —
المخلد في قاشان وإصفهان ٢٣١ — الأثرية الخزفية الإيرانية والبولندية ٢٣٢ —
في القرن الثاني عشر الهجري ٢٣٤ — التعليق ٢٣٥

التحف المعدنية ٢٣٧

في بحر الاسلام ٢٣٧ — الإبريق المنسوب إلى مروان بن محمد ٢٣٨ —
في عصر السلاجقة ٢٤٢ — التطبيق أو التكفيت ٢٤٣ — في عصر المغول
وعصر بني تیمور ٢٤٦ — في العصر الصفوي ٢٥٠ — الحلى والتحف الذهبية
والفضية ٢٥١ — الأسلحة ٢٥٣ — الاحتفال في صناعة التحف
المعدنية ٢٥٩

الزجاج والخشب ٢٦٠

الزجاج ٢٦٠ — الخشب ٢٦٣ — عود إلى الحل والجواهر ٢٧٠

العناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامي ٢٧٢

الرسوم النباتية ٢٧٢ — الصور آدمية ٢٧٤ — رسم الحيوان ٢٧٦
الزخارف الكتابية ٢٧٨ — الرسوم الهندسية ٢٨٣ — رسوم السحب الضبابية
(نثى) ٢٨٥

مقدمة

- ٢٨٧ تأثير الفن الإيراني الإسلامي على الفنون الأخرى
في بلاد القوقاز ٢٨٧ — في آسيا الصغرى ٢٨٨ — في أفغانستان والتركستان
والهند ٢٨٩ — في الطراز الإسلامي العباسي ٢٩٠ — في مصر والشام ٢٩٠ —
في الشرق الأقصى ٢٩١ — في فنون الغرب ٢٩١ — في فنون الشعوب النائية
٢٩٣ — في الأساليب المعمارية الغربية عامة ٢٩٤ — في الفن الحديث ٢٩٦

٢٩٩ خاتمة

العظمة المتنازعة والدقة وحسن الذوق في الفنون الإيرانية ٢٩٩ — التماثل
والوحدة ٣٠٠ — الفن الإسلامي عامة فن غير شخصي ؛ ولكن الطرز الإيرانية هي
أحفلى الطرز الإسلامية بالحالات النادرة عن هذه القاعدة ٣٠٠ — الطرز الإيرانية
أكثر الطرز الفنية الإسلامية اتصالا بالتاريخ القوي ٣٠٣ — النضارة والشباب
في التحف الفنية الإيرانية ٣٠٦ — البيئة والموقع الجغرافي وأثرهما في فنون إيران
٣٠٦ — الفنون كما تأخذ تعطي ٣٠٧ — غلبة العبقورية الإيرانية على الفنون
التي ازدهرت في الحضبة الإيرانية ٣٠٨ — تعصيد والملوك السلاطين والأمراء
وأثره في ازدهار الفنون الإيرانية ٣٠٩

٣١١ المراجع

العربية ٣١١ — الأجنبية ٣١٤ — تيوب المراجع ٣٢٧

٣٢٩ الكشف

٣٤٩ فهرس اللوحات

٣٦٣ اللوحات

خريطة إيران



بيان عن الأسرات التي حكمت إيران

الدولة الكيانية	٥٥٩	—	٢٣١ ق.م.
الاسكندر المقدوني وخلفاؤه	٣٣٠	—	٢٤٨ ق.م.
البارثيون	٢٥٠ ق.م.	—	٢٢٦ ميلادية
السامانيون	(٢٢٦ — ٦٤١)		
الخلفاء الأمويون	٤١	—	٥١٣ (٦٦١ — ٧٥٠)
الخلفاء العباسيون	١٣٢	—	٥٦٥ (٧٥٠ — ١٢٥٨)
الدولة السامانية	٢٦١	—	٥٣٨٩ (٨٧٤ — ٩٩٩)
دولة بني بويه	٣٢٠	—	٥٤٤٨ (٩٣٢ — ١٠٥٦)
الدولة الغزنوية	٣٥١	—	٥٥٨٢ (٩٦٢ — ١١٨٦)
دولة السلاجقة	٤٢٩	—	٥٧٠٠ (١٠٣٧ — ١٣٠٠)
دولة ملوك خوارزم	٤٧٠	—	٥٦١٧ (١٠٧٧ — ١٢٢٠)
المغول (الأسرة الايلخانية)	٦٥٦	—	٥٧٣٦ (١٢٥٨ — ١٣٣٦)
الخلائيون (في العراق)	٧٣٦	—	٥٨١٤ (١٣٣٦ — ١٤١١)
الدولة المظفرية (في مقاطعتي فارس وكرمان)	٧١٣	—	٥٧٩٥ (١٣١٣ — ١٣٩٣)
دولة السكّرت (في هراة)	٦٤٣	—	٥٧٨٤ (١٣٤٥ — ١٣٨٣)
السربداريون (في خراسان)	٧٣٧	—	٥٧٨٣ (١٣٣٧ — ١٣٨١)
تيمورلنك وخلفاؤه	٧٧١	—	٥٩٠٦ (١٣٦٩ — ١٥٠٠)
ذوو الخروف الأسود (قراقيوني)	٧٨٢	—	٥٨٧٤ (١٣٨٠ — ١٤٦٩)
ذوو الخروف الأبيض (آق قويونلي)	٧٨٠	—	٩٠٨ (١٣٧٨ — ١٥٠٢)
الدولة الصفوية	٩٠٧	—	١١٤٨ (١٥٠٢ — ١٧٣٦)
ثورة الأفغان وحكمهم في اصفهان	١١٣٥	—	١١٤٢ (١٧٢٢ — ١٧٢٩)
نادر شاه والأفشاريون	١١٤٨	—	١٢١٠ (١٧٣٦ — ١٧٩٦)

الدولة الزندية ... ١١٦٣ - ١٢٠٩ هـ (١٧٥٠ - ١٧٩٤ ميلادية)
 الدولة الفاجارية... ١١٩٣ - ١٣٤٥ هـ (١٧٧٩ - ١٩٢٦ م)
 الأسرة البهلوية (رضا خان) ... ١٣٤٥ هـ ... (١٩٢٦ م ...)



قطعة نسيج من الحرير الإيراني في القرن ١٠ هـ - ١٦ م

مقام إيران في تاريخ الفنون

قدّر لبعض الشعوب أن يكون لها في تاريخ المدينة شأن خطير، وأن تكون في ميدان الفنون إماماً ينسج الآخرون على منواله ويقتفون أثره . وعلى رأس تلك الشعوب الاغريق والبرانيون وأهل الصين .

أما الاغريق فقد تركت على يدهم الأساليب الفنية الكلاسيكية، التي قامت على أسسها الفنون الغربية . وكذلك امتد نفوذ الأساليب الفنية الصينية في ربوع آسيا، ولم ينج من تأثيرها فن في تلك القارة المتراصة الأطراف . بينما كانت إيران ملتقى الفنون القديمة في الشرق الأدنى، ونمت فيها أساليب فنية، تأثرت بفنون بابل وأشور ومصر والهند وبلاد اليونان، وانتشرت في العصور القديمة والعصور الوسطى، وأثرت في فنون الأمم الأخرى .

وإناء إذا استثنينا الفن الاغريق القديم، لا نكاد نعرف أي فن آخر، قدّر له أن يمتد امتداد الفن الإيراني . بل إننا نستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الإيراني شيئاً من زخارفه أو أساليبه . فإن الفن المصري القديم، والفنون الاغريقية، والرومانية، والبيزنطية، والصينية، والهندية، كلها مدينة للفن الإيراني ببعض أشكال التحف، أو أساليب العمارة والزخرفة، أو أسرار الصناعات الفنية الدقيقة .

والواقع أن هذه العظمة الفنية في إيران وليدة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدينة؛ فقد كان الإيرانيون والاعريق يقسمون الحكم في العالم القديم حيناً من الزمان . ولما فكر الاسكندر الأكبر في تأسيس

امبراطورية تضم بلاد الشرق الأدنى تحت لواء الاغريق ، اتجه نظره الى إيران ليأخذها مركز هذه الامبراطورية ؛ ولكنه مات قبل أن ينظر بتنفيذ مشروعه العظيم ، بيد أن حروبه في الشرق الأدنى مهدت السبل لنشر الثقافة الاغريقية فيه ، فأضحت إيران وأفغانستان حيناً من الزمن ملتقى الأساليب الفنية الإيرانية والاعريقية والهندية ، بل كان أثر الثقافة الاغريقية غالباً في الأجزاء الاغريقية من الحضبة الإيرانية ، وهي الأقاليم التي كان يحكمها الأمراء الاغريق الذين آلت إليهم امبراطورية الاسكندر .

واستولت على مقاليد الحكم في إيران منذ سنة ٣٣٤ ميلادية دولة بني ساسان ، ووجد ملوكها الشعب الإيراني ، وقضوا السنين الطويلة في حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية في الغرب ، والأقوام الرحل الذين كانوا يشنون الغارات على الحدود الإيرانية في الشرق أو الشمال . وبين الذين خلفتهم الآثار الفنية من الأباطرة الساسانيين شابور الأول ، الذي هزم الامبرطور الروماني فالريان عند مدينة الرها سنة ٣٦٠ ميلادية ، تغلغل الإيرانيون هذا النصر في قبوتهم المحفورة في الصخر — ولا سيما في نقش رستم على مقربة من مدينة پرسپوليس ومدينة اصطخر الحالية — ورسموا القيصر الروماني راكما أمام عاهلهم الجبار . كما خلفت الآثار الفنية اسم بهرام جور الذي سارت الركبان بحديث مهارته في الصيد فرسمه الفنانون الإيرانيون في مناظر الصيد المختلفة^(١) .

ولم تكن تلك الحروب الطويلة في العصر الساساني تمنع الشعب من العناية بالفنون الجميلة ، بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الشعبين

(١) انظر Zaky M. Hassan : Hunting as Practised in Arab Countries

tries of the Middle Ages ص ٨ - ٩ والملاحظة رقم ١

العظيمين في ذلك الحين: الإيرانيين والأغريق، فزاد التبادل الفني رغم أنف الفريقيين، وتسرب إلى فنون بيزنطة كثير من الموضوعات الزخرفية الإيرانية، ولم تلبث هذه الموضوعات أن اندمجت في الفنون البيزنطية اندماجا تاما، ثم نقلتها أقاليم البحر الأبيض المتوسط التي كانت تابعة لبيزنطة في ذلك الحين، ويبدو ذلك واضحا في زخارف كثير من المنسوجات التي عثر عليها المتقنون عن الآثار في مصر العليا، كما يظهر أيضا في كثير من الزخارف التي استخدمت في العصر القبطي، ولا سيما الرسوم المحفورة في الحجر والخشب.

على أن الحروب الطويلة بين بيزنطة وإيران، فضلا عن الحالة الاجتماعية والدينية فيهما، أنهكت قواهما، فأصبحتا في بداية القرن السابع الميلادي عاجزتين عن صد تيار الجيوش العربية التي جمعتها وحدة الاسلام، فسقطت إيران، وفقدت استقلالها السياسي، وأصبحت جزءا من الامبراطورية الاسلامية التي أتيح للعرب تشييدها، كما فقدت بيزنطة مستعمراتها في الشرق الأدنى، ولم تنج بنفسها من جيوش المسلمين إلا بفضل البحر الذي كان يفصلها عنهم، والذي لم يكن العرب يحسبون ركوبه في بحر الاسلام.

وقد كان الفتح الاسلامي في إيران أعمق أثرا في تاريخها من فتح الاسكندرية بل إنه أقالها من عثرتها، فان زوال استقلالها السياسي لم يكن له النتيجة المتظرة والمنطقية في اضمحلال مدينتها وتأخر فنونها. وسبب ذلك أن العرب كانوا قوما عمرت قلوبهم بالايمان وتحلوا بالشجاعة والاقدام، ولكنهم أدركوا بما فيهم من حكمة طبيعية موروثه أنهم في حاجة إلى معونة الإيرانيين في أنظمة الحكم والأساليب الفنية، فأكاد عصر بني أمية ينتهي بما حفل به من فتوحات وعصبية للعرب، حتى تقل العباسيون مقر الحكم إلى بغداد.

فكان هذا إيذاناً بانتصار إيران في ميدان الحياة الاجتماعية والفنية والعلمية ؛ ولا غرو فقد قامت الدولة العباسية على أكتاف الإيرانيين في خراسان . وسرعان ما أصبحت إيران في طليعة الأمم الإسلامية عناية بتشيد العماثر الفخمة وصناعة التحف النفيسة . ولم يكن عسيراً أن نتعبد لها الزعامة في الفنون الإسلامية ؛ فإن الشعب الإيراني فنان بالفطرة . وحسبك أن تشاهد بيتاً أو قصراً إيرانياً ، أو ترى تحفة مصنوعة في إيران لتدرك ذلك وينكشف لك .

وقصارى القول أن تطوّر الفنون القديمة في الشرق الأدنى تم على يد الإيرانيين ، فكان لهم بعد ذلك القسط الأجل والقدر المعلى في الفنون الإسلامية . والواقع أن الترك نقلوا عنهم معظم أساليبهم الفنية ، بينما العرب أنفسهم لم تكن لهم تقاليد فنية عريقة . وقد عقد ابن خلدون في مقدمته فصلاً " في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة الى قدرتها والى من كان قبلها من الدول " وذكر فيه أن السبب في ذلك بداوة العرب وبعدهم عن الصنائع . وأن الدين كان أول الأمر مانعاً من المغالاة في البنيان والاسراف فيه في غير القصد " فلما بعد العهد بالدين والتحرج في أمثال هذه المقاصد وغلبت طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمباني ودعّمهم اليها أحوال الدعة والترف حينئذ شيدوا المباني والمصانع " .

وبما ساعد على ازدهار الطرز الفنية الإيرانية أن إيران ، منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) استعادت استقلالها السياسي والثقافي ؛ فبعثت المدنية الإيرانية ، ونمت وترعرعت في ربوعها الآداب والفنون .

الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي

انتشر الفن الإسلامي في الأندلس والمغرب الأقصى (مراكش) والمغرب الأدنى (الجزائر) وأفريقية (تونس) وصقلية وطرابلس ومصر والشام وبلاد العرب وآسيا الصغرى والبلقان وجنوب روسيا وبلاد الجزيرة والعراق وإيران وبلاد ما وراء النهر وأفغانستان والهند . وثمة شعوب أخرى اعتنقت الإسلام ولم ينشأ فيها فن إسلامي صحيح ، كشعوب الملايو وجزر الهند الشرقية والصحراء الأفريقية الكبرى والسودان .

وكان الأمراء المسلمون ينقلون الفنانين من بعض أنحاء الإمبراطورية الإسلامية إلى الأنحاء الأخرى ، ويستدعون إلى مقر حكمهم بعض من تمتد شهرتهم من الفنانين الناشئين في سائر الأقاليم الإسلامية . وكان لهذا أكبر الأثر في تكيف الطرز المختلفة في الفنون الإسلامية ، والتقريب بينها ، وتأثير بعضها على بعض .

وكانت للفروق الإقليمية والجنسية ، ولنشيط الأمراء الحاكمة أثر في طبيعة الفنون الإسلامية عامة ؛ فأصبح ذوو الخبرة بها يقسمونها إلى طرز أو مدارس فنية : هي الطراز الأموي في الشرق ، والطراز الأموي في الغرب (الأندلس) ، والطراز العباسي ، والطراز الفاطمي ، والطراز السلجوقي ، والطراز الأيراني التتري ، والطراز المملوكي ، والطراز الأمسباني المغربي ، والطراز الصفوي ، والطراز المغولي الهندي ، والطراز التركي .

(١) انظر L. Massignon; J. T. W. Arnold: The Preaching of Islam

Annuaire du Monde Musulman

وليس معنى هذا أن الفرق عظيم بين هذه الطرز أو المدارس الفنية ؛ فهو في بعض الحالات صعب إدراكه على غير الاختصاصيين ، ولا سيما الفرق بين الطرز الفنية في الأقليم الواحد ؛ ففسد يمكن معرفة بدء الأسرات الحاكمة وتاريخ انتهائها ؛ ولكن الطرز الفنية يتطور بعضها من بعض ؛ فالفصل بينها أمر وضعي واصطلاحي إلى حد كبير ، وهي تتعاون ويؤثر بعضها في بعض .

وقد كانت إيران ميدانا لأربعة من الطرز الإسلامية التي ذكرناها ؛ وهي الطراز العباسي ، والطراز السلجوقي ، والطراز الإيراني المغولي أو التتري ، والطراز الصفوي .

الطراز العباسي

أما الطراز العباسي فهو الذي ساد في الأقاليم الإسلامية بعد أن انتقل مقر الحكم إلى بغداد على يد العباسيين. وكان أهم مظاهر هذا الطراز استخدام الآجر والجص في العائر عوضاً عن الحجر الذي كانت تشيد به العائر في الشام. وأثرت النظم المعمارية القديمة في عمارة المساجد في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)؛ فكانت الجوامع الكبيرة ذات أعمدة أو دعائم تحمل السقف مباشرة بدون عقود في بعض الأحيان؛ وكانت هناك مساجد ذات أعمدة خشبية. ولعل أقدم العائر الإسلامية التي لا تزال قائمة في إيران مسجد "نابين" وقد شيد في القرن الرابع الهجري (القرن العاشر الميلادي). وهو مسجد ذو صحن وبوابة وزخارف جصية جميلة تشبه الزخارف الجصية في سامرا وفي الطراز الطولوني^(١). وسقف هذا الجامع ليس خشبياً مسطحاً؛ بل مكون من قباب من الآجر.

ويمتاز الطراز العباسي في الفنون التطبيقية أو الفرعية باستخدام الموضوعات الزخرفية الساسانية مع تهذيب بسيط يجردها في بعض الأحيان من العنف والقوة. وأكثر ما يظهر هذا في التحف المعدنية وفي المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد). كما امتاز هذا الطراز بالخزف ذي البريق المعدني الذي كان يصنع في إيران والعراق ومصر وأفريقية. وسوف تفصل الكلام عن ذلك في الفصول القادمة من هذا الكتاب.

(١) أنظر كتابنا «الفن الإسلامي في مصر» ج ١ ص ٦٨ - ٧٨.

الطراز السلجوقي

أما الطراز السلجوقي فينسب إلى السلاجقة وهم قبائل من التركمان الرحل ، قدموا من إقليم القرغيز في آسيا الوسطى ، واستقروا في الحضبة الإيرانية . وكان السلاجقة من أتباع المذهب السني ، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري (منتصف القرن الحادي عشر الميلادي) الاستيلاء على السلطان في الشرق الأدنى ، ولكن إمبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت ، وآل حكمها إلى أسرٍات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرهم أو كبار قوادهم (الأتابكة) ، ثم قضى عليها المغول في القرن السابع الهجري (بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد كان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم في آسيا الصغرى والعراق وإيران ؛ ولكن العنصر التركي الذي يشتمون إليه لم يظهر تأثيره في العمارات والتحف الفنية في عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم في الأقاليم الإسلامية المختلفة ، ويشجعونهم بما يكلفونهم به من عمل أو يشترونه من تحف فنية . ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بضخامة العمارات واتساعها ومظهرها القوي ، كما امتاز أيضا باستخدام رسوم الكائنات الحية محورة عن الطبيعة ، على النحو الذي امتازت به الفنون الإسلامية عامة . ومن مميزات الطراز السلجوقي ، عدا ذلك ، كثرة استخدام الخزارف المجسمة ولا سيما في وجهات العمارات .

ولكن الواقع أن أهم الآثار الفنية التي خلفها هذا الطراز السلجوقي تنسب إلى آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام . ومما يلاحظ

في العائر الدينية الساجوقية أنها لم تكن مقصورة في أغلب الأحيان على المساجد
فحسب ؛ بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج اسطوانية أو ذات أضلاع
وأوجه عدة^(١) ، أو على شكل عمائر ذات قباب ؛ كما أدخل السلاجقة بناء
المدارس لتعليم المذهب السني . والواقع أن المذهب الشافعي كان له أتباع
كثيرون متفرقون في بعض بقاع إيران ؛ ولكن هذا المذهب السني لم تكن
له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة ، ولا سيما الوزير نظام الملك الذي شيد
له المدارس الفخمة والذي عرف برعايته للشاعر والفيلسوف الإيراني عمر
الخيام . على أن ما شيد في إيران من تلك المدارس لم يبق منه شيء . وقد
كان كله لتدريس المذهب الشافعي ، بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس
التي أسست في العراق ، ومذهب أبي حنيفة على ما شيد منها في الموصل
وسورية . وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسي المستنصر بالله (٦٣٣ -
٦٤٠ هـ أي ١٢٢٦ - ١٢٤٣ م) شيد المدرسة التي تنسب إليه في بغداد ،
وجعلها لتدريس المذاهب السنية الأربعة .

وقد كان لبناء المدارس أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك ؛ فقد
استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل
واستخدام القباب في المساجد ؛ وانتقل هذا النظام الجديد في تشييد المساجد
إلى كثير من الأقطار الإسلامية . وصار الصحن^(٢) في المساجد الجديدة
لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة . ولنا نملك في هذا المجال أن نتطرق إلى

(١) انظر اللوحات ٦ و ٧ و ٨ (شكل ٧ و ٨ و ٩) -

(٢) راجع الكلام على المدرسة في مادة « مسجد » بدائرة المعارف الإسلامية (ص ٤٠٢
وما بعدها ، في الجزء الثالث من النسخة الفرنسية) .

شرح التفاصيل المعمارية في أنواع المساجد المختلفة ، مما لا يمت لعبقريّة
الشعب الإيراني وفنونه بصلة كبيرة .

ومما يلاحظ في العائر السلجوقية على وجه الإطلاق ما للدخل من الضخامة
وخطورة الشأن . كما تتنازع العائر السلجوقية المختلفة بتنوع الزخارف في أبوابها
تنوعاً يزيد الثروة الزخرفية ظهوراً ، ويكسب البناء طابعاً خاصاً .

وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدماً عظيماً في بناء العائر ذات
القباب والأقبية كما نرى في الجزء الذي بنى على يد السلطان ملكشاه من مسجد
الجمعة بمدينة إصفهان (انظر شكل ٥) .

على أن أعظم تجديد أصابته العائر الإيرانية في القرنين السادس والسابع
بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) هو تزين الجدران
بالزخارف القاشانية من اللوحات أو الفسيفساء . وعرفت إيران في المساجد
محاريب مسطحة لا تجويف فيها ؛ ولكن عليها رسوماً تمثل محراباً يحف به
عمودان بارزان . وكانت هذه المحاريب تصنع من الجص أو من القاشاني
ذو البريق المعدني . وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين محراب من القاشاني
(انظر شكل ٣١) مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ ميلادية) ويظن أنه كان
في مسجد الميدان بمدينة قاشان .

وقد شهد العصر السلجوقي في ميدان الكتابة تجديداً خطيراً الشأن ؛
إذا استخدمت الكتابة النسخية المستديرة ، فضلاً عن الكتابة الكوفية التي كانت
تجمل بالفروع النباتية وتوصل حروفها بعضها ببعض فوصلت إلى حد كبير
من الجمال والثروة الزخرفية . ويختلف تاريخ استخدام الخط النسخي باختلاف

الأقطار الإسلامية؛ ولكننا نستطيع بوجه عام أن نعتبر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) عصر الانتقال إلى هذا النوع من الكتابة^(١).

كما ذاع استخدام الورق في العصر السلاجوقي، ولم يعد الرق يستعمل إلا في المناسبات النادرة. وقد أخذ المسلمون صناعة الورق عن الصينيين، وكان بدء إنتاجه في سمرقند، ثم انتشرت صناعته في سائر الأقاليم الإسلامية^(٢). وتنسب إلى العصر السلاجوقي أولى مدارس التصوير في الإسلام، وتسمى في معظم الأحيان مدرسة بغداد أو العراق؛ ولكنها في الواقع عربية أكثر منها إيرانية، وسوف نشير إلى ذلك في الكلام عن التصوير الإيراني عامة، وحسبنا الآن أن نذكر أن صور تلك المدرسة كانت لا تقل عن الصور الغربية المعاصرة لها في دقة الألوان ونضارتها، وقوة الرسم واتزانها، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب ماني في معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها. وقد كان ماني، كما نعرف، من كبار المصلحين الاجتماعيين في إيران عاش في القرن الثالث الميلادي وبشر بمذهب ديني جديد هو مزيج من الزرادشتية، دين الإيرانيين القديمين، والمسيحية. وكان ماني مصورا قديرا، ولعل تلاميذه كانوا كذلك أيضا؛ فقد سار هو وأتباعه على

(١) أصدر المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو كتابا فيه بيانات عظيمة الشأن عن تطور الخط العربي، فضلا عن قائمة المصادر التي كتبت في هذا الموضوع؛ وعنوان هذا الكتاب:

Nabia Abbott: The Rise of the North Arabic Script and its Kuranic Development, with a Full Description of the Kuran Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago 1939).

(٢) راجع R. H. Clapperton: Paper, Historical Account of its Making by Hand from the Earliest Times down to the Present Day (Oxford 1934) ص ٥٨ — ٧٠.

توضيح كتبهم الدينية بالرسوم والصور ، كما نعرف من المصادر التاريخية والأدبية ، ومن الصور التي عثر عليها العالمان الألمانيان فون لوكوك von le Coq وجرينفيلد Grünwedel في مدينة طرغان من أعمال التركستان الصينية . وقد كانت هذه المدينة بين عامي ١٤٣ و ٢٢٥ بعد الهجرة (٧٦٠ - ٨٤٠ م) عاصمة لدولة الاويغور التركية الجنس والمناوية المذهب . والمعروف أن أمراء السلاجقة وقوادهم كانوا يستخدمون في بطاتهم كتابا من أصل اويغوري . وأكبر الظن أن أثرهم في قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر أتباع الكنيسة المسيحية في بلاد الشام والحزيرة . وكذلك كانت صناعة التحف المعدنية زاهرة في العصر السلجوقي . وكانت مقاطعة خراسان في طليعة الأقاليم السلجوقية التي امتازت في هذا الميدان ؛ ولا غرو فانها كانت في عصر الدولة السامانية (٢٦١ - ٣٨٩ هـ أي ٨٧٤ - ٩٩٩ م) مركزا عظيما لانتاج التحف والأواني من البرونز ، وتزيينها بالزخارف الإيرانية القديمة ذات الطراز الساساني . ونحن نعرف في بعض المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة عددا كبيرا من التحف المعدنية لا تزال عليها زخارف من الطرز التي سبقت العصر الاسلامي ؛ ولكن فيها بعض تفاصيل دقيقة تظهر لذوي الخبرة وتدل على أن هذه التحف مصنوعة في صدر الاسلام ، واحتفظ الفنانون في صناعتها بالأساليب الفنية السامانية ، بل احتفظوا عدا ذلك بأشكال التحف والأواني القديمة . أما في عصر السلاجقة فقد ذاعت شهرة خراسان بصناعة التحف من النحاس والفضة وتطبيقاتها (تكفيها) بالفضة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) . وكانت هذه التحف تزين في أغلب

الأحيان بأشرطة أفقية من الزخارف فيها كتابات نسخية، تنتهي بعض قوائم الحروف فيها برسوم رؤوس آدمية، وفيها رسوم راقصات وفرسان ومناظر طرب وموسيقى وبهلوان وما إلى ذلك مما سيأتي الكلام عليه حين نفصل الحديث عن صناعة التحف المعدنية في الفن الإيراني .

على أن المدينة التي قدر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المنزلة بالفضة والذهب هي مدينة الموصل في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) . وامازت منتجاتها بدقة الزخارف المطبقة أي المطعمة، وباستخدام الذهب في التطبيق أو التكريت، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين، ولا عجب فقد كانت كراهية اتخاذ الأواني من المعادن النفيسة سببا في العمل على تطبيق النحاس والبرونز بزخارف الفضة والذهب .

وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر في تطور صناعة المعادن في سائر الأقطار الإسلامية؛ فقد رحل منها صناع كثيرون إلى القاهرة وحلب وبغداد ودمشق، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتطبيقها بالفضة والذهب في أسلوب فني يظهر فيه التأثير بأماليب مدرسة الموصل في هذا الميدان .

وازدهرت صناعة الخزف في العصر السلجوقي، وظهرت المهارة التي ورثها صناع الخزف الإيرانيون والعراقيون عن العصور القديمة . وأقبل القوم على استخدام الفاشاني ليزين الجدران، والخزف لصناعة الأواني الجميلة؛ وذاعت شهرة مدينة الرقة والموصل؛ ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو مركز ثالث من مراكز إنتاج الخزف في العصر السلجوقي بل هو أعظمها على الإطلاق .

وتقصد مدينة الري، جنوبي طهران . فقد ظلت هذه المدينة حتى القرن السابع الهجري (التصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي) مقر صناعة زاهرة جداء، وموطنا لانتاج أنواع دقيقة وبديعة من الخزف الذي أكسب إيران في هذا الميدان شهرة لا تدانيها شهرة الصين في ذلك العصر، والذي امتاز بتنوع أشكاله وجمالها وإبداع زخارفه واتزانها. والواقع أن أكبر مركز لصناعة الخزف ذي البريق المعدني كان في مصر إبان العصر الفاطمي . ثم أصبحت القيادة في هذا الميدان لمدينة الري منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) .

وتوصل الخزفيون فيها إلى التجديد في صناعتهم إبان القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فلم تعد منتجاتهم مقصورة على النوع الذي يعرف باسم « جبري »^(١) وينسب معظمه إلى ما بين القرنين الرابع والسادس (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد). وهو شعبي يمتاز بزخارفه المحفورة حفرا عميقا على أرضية من الفروع النباتية ، والتي تذكر بعض الشيء بالزخارف الساسانية في رسومها المكونة من حيوان أو طائر، يكتسبه الحفر العميق شيئا من البروز. أجل، وفق الخزفيون بمدينة الري في القرن السادس (متصف القرن الثاني عشر الميلادي) إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني ويسمونه « مينائي » .

(١) في اللغة الفارسية حرف بعد الكاف، اسمه « جاف » ؛ ويكتب كافا بزيادة غطاء فوق برزها العلوي ؛ ويتعلق جيا بغير تعطيش ، كما يسقط المصريون الجيم ، وكما يسقط حرف g في الانجليزية give و go ؛ ولذا آثرا أن ترجمه بجاء. والحق أن كلمة « جبري » تكتب في الفارسية « كبرى » مع خط أفق فوق الكاف . وسوف تتبع تلك القاعدة في كتابة الكلمات الفارسية في هذا الكتاب ، على الرغم من أن « الجاف » تكتب في العربية كافا في معظم الأحيان .

وهو في أغلب الأحيان آتية — وفي بعض الأحيان لوحات — مدهونة بطلاء أبيض، فوقه رسوم متعددة الألوان من صور آدمية، وفرسان، وأمراء على عربوهم، وحيوانات وطيور، وصور توضح قصصا من الأدب أو التاريخ الإيراني كقصة بهرام جور وخسرو وشيرين، وما إلى ذلك من الرسوم الدقيقة التي تشبه رسوم المخطوطات في المدرسة السلجوقية، والتي كان بعض أجزاءها مذهبا. ومن المحتمل أن يكون مصورو المخطوطات قد اشتركوا في رسم الزخارف على بعض تلك الأواني الخزفية. بيد أن عددا منها كانت رسومه من الفروع النباتية وليس فيها رسوم آدمية، كما أن بعضها كان طلاؤه أزرق أو أخضر. وثمة نوع كانت زخارفه بارزة وبجسمة. كما سنرى في الفصل الذي سنعقده للكلام على الخزف الإيراني عامة.

أما صناعة الزجاج وتمويهه بالمينا فقد كان مركزها في العصر السلجوقي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في إقليم سورية، وكانت زخارفه الدقيقة تشبه زخارف الخزف المصنوع في الري والتحف المعدنية المصنوعة في الموصل.

وقد ازدهرت في عصر السلاجقة صناعة السجاد التي كانت قبل ذلك في يد القبائل الرحل بآسيا الوسطى، ومما يؤسف له أننا لا نعرف اليوم نماذج من هذه الصناعة بإيران في العصر المذكور، فإن ما بقي من منتجات تلك الصناعة لا يتجاوز بعض قطع تنسب إلى آسيا الصغرى، وقد كانت في مسجد علاء الدين بقونية وهي اليوم محفوظة بالمتحف الإسلامي في استانبول. وألوان هذه القطع من مختلف درجات الأحمر والأزرق، وكانت الأرضية في ذلك السجاد مزينة بزخارف هندسية مكررة أو برسوم

أشكال صغيرة كثيرة الأضلاع، ويحف بالأرضية من الجهات الأربع إطار
من رسوم حروف كوفية لا تقرأ .

ولم يكن عصر السلاجقة من العصور الذهبية في تاريخ الفنون فحسب ؛
بل ازدهرت فيه الثقافة الإيرانية الإسلامية في مبادئها المختلفة ، ولا سيما
في عصر ملكشاه ووزير نظام الملك ، الذي ألف كتاب « سياسة نامه » ،
وأنشأ المدرسة النظامية في بغداد ، وشمل برعايته أعلام المفكرين في عصره
مثل الغزالي وعمر الخيام .

على أن السلاجقة في آسيا الصغرى أتيح لهم القيام بعمل حازم جليل ،
فقد قضوا على الصيغة البيزنطية التي كانت سائدة في تلك البلاد منذ العصور
القديمة وجعلوها « منطقة نفوذ » إيرانية ؛ فصارت الثقافة الإيرانية
والأساليب الفنية الإيرانية صاحبة السيادة في بلادهم بمدينة قونية ، وظل
تأثير الطرز الفنية الإيرانية عظيما في العمائر والتحف الفنية التي أنتجتها تركيا
منذ عصر السلاجقة حتى عصر الأتراك العثمانيين .

(١) زابنج مادة « نظام الملك » في دائرة المعارف الإسلامية .

الطراز الايراني التتري

كان المغول أو التتر قبائل رحل من صحراء غوبي ، وأفلحوا في القبض على زمام السلطان في الصين ، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز خان يفتحون الاقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسبوية عظيمة ، وامتد سلطانهم الى بعض الأقاليم الأوروبية حيناً من الدهر . وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرق إيران سنة ٦١٨ هـ فغربوا كثيراً من المدن التي مرت جيوشهم بها^(١) . واستطاع هولاكو حفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) وأن يقاتل المستعصم آخر خلفاء بني العباس فيقتضى على الخلافة العباسية في العراق قضاء مبرماً ، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوي . وجدير بنا أن نذكر أن المغول ، حين قضوا على دولة ملوك خوارزم في النصف الأول من القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، كانوا غرباء عن المدنية الإيرانية ، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر ، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية في الشرق والثقافة الإيرانية في الغرب ، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو في إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) وهي الأسرة الايلخانية ، التي تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الإيرانية ، ثم اعتنقوا الاسلام ، ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول

(١) راجع C. D' Ohsson : Histoire des Mongols ، و H. H. Browne : Literary History of Persia ، و Howorth : History of the Mongols.

في الشرق الأقصى؛ ولذا امتاز عصرهم في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنون إيران .

على أن خلفاء هولاء لم يقطنوا في بداية الأمر الى ما في نمو النظام الاقطاعي في إيران من خطر على دولتهم ، فذب اليها الانحلال وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة الى دويلات محلية ، كالدولة المظفورية في إقليم فارس وكرمان ، ودولة الكرت في هراة ، ودولة الجلائريين في العراق ، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) ، حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر ، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءا من جنوب روسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ (١٤٠٢ م) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥ م) أفلح ابنه شاه رخ في الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر ، واتخذ مدينة هراة عاصمة له ، فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفي عهد خلفائه ، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وتطور الفن برعايتها تطورا أدى الى قيام طراز فني جديد .

ومهما يكن من الأمر فقد دمر المغول في فتوحاتهم كثيرا من المدن ، وهرب من طريقهم ، الى مصر وغيرها من الأقطار الاسلامية ، كثير من الصناع والفنانين ؛ ولكن كل هذه الأحداث كانت عارضة ؛ فان هولاء وخلفاء كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم ، بل كانوا حين يخربون المسكن يعنون بانتقاذ الفنانين وأرباب الصناعات . والواقع أنهم أصابوا قسما وافرا

من التوفيق في النهضة بالفنون والصناعات والآداب . أما تيجورليك فقد كان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت ، وكانت قسوته مضرب الأمثال ، ولا سيما أن ضحاياها في إيران والهند وآسيا الصغرى كانوا مسلمين مثله ؛ ولكنه ، إن كان قد نزل دلهي وشيراز وبغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التي كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق في المدنية والفنون ؛ بل إنه ذهب الى حد اعتبار الاشتراك في بناء عمارته فرضا على مهرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته ؛ فكان يستقدمهم ، وكانوا يأخذون على عاتقهم تحقيق مشروعاته ، كما كان الأمر في نظام « الليتورجيا » *Leiturgia* أو « العمل للشعب » عند الاغريق القدماء ، حين كان الأغنياء أو القادرون على عمل من الأعمال يكلفون بعمله أو بالاتفاق عليه فترة من الزمن ، مساهمة منهم في الخدمة الاجتماعية .

والواقع أن التخريب الذي يشب الى غارات المغول بولغ في نتائجه بعض المبالغة ؛ فقد حدث حقيقة أن كسدت صناعة البناء ، وتهدمت عمارت كثيرة ، وهاجر الصناع والفنانون الى آسيا الصغرى والى مصر كما ذكرنا ، وكما يظهر من قول المؤرخ المصري تقي الدين المقرئى : " فلما نزلت المشرق والعراق بهجوم عساكر التري منذ كان جنكركان في أعوام بضع عشرة وستائة الى قتل الخليفة المستعصم ببغداد في صفر سنة ٦٥٦ كثر قدوم المشارقة الى مصر وعمرت حافى الخليج الكبير وما دار على بركة القيسل وعظمت عمارته الحسينية ^(١) " .

(١) راجع غلط المقرئى ج ١ ص ٣٦٤ — ٣٦٥

ولكن ما فعله المغول و تیمور وخلفاؤه في سبيل الفن وتشجيع الفنانين يجعلنا نفرض الطرف عما حدث في حروبهم الأولى من تدمير واضطهاد ، وبعد فان الطراز الإيراني التتري يمتاز بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التي تأثرت بفنونها ، ولا سيما مصر في العصر الفاطمي ^(١) .

أما في العمارة فان بناء الأضرحة المشيدة على شكل الأبراج ظل شائعا في عصر المغول كما كان في عصر السلاجقة . ويظهر ذلك جليا في الضريح المشيد في مدينة مراغة والذي ينسب لاحدى بنات هولاكو ، وهو مكون من برج مزين بفسيفساء من الفخار المطلي وفوقه هرم ذو قاعدة مئنة ، ولكن الأضرحة ذات القباب زادت عظمتها ونظامها ، بازدياد مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى في ضريح السلطان البختيار خدابنده في مدينة سلطانية ، حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل الى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأعمدة بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن المشوقة ^(٢) .

على أن أشهر الأضرحة التي تنسب الى الطراز الإيراني التتري موجودة في قرافة بسمرقند، دفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية . وأبدع هذه الأضرحة على الاطلاق هو ضريح تیمورلنك نفسه « جورامير » ، بنى

(١) انظر في كتابنا « كنوز الفاطميين » (ص ١٦٥ - ١٧٢) ما كتبناه عن تأثير الصين في الفنون الاسلامية ، وما اشرنا اليه من مصادر ومراجع .

وراجع ما كتبه الأستاذ فييت من الطوامش في ترجمة كتاب البلدان لليعقوبي ، ولا سيما ص ١ .

(٢) راجع E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker ص ٨٢

وما أجدده .

سنة ٨٠٨ هـ (١٤٠٥ م)؛ ويتكون من قاعة صليبية الشكل في مثنى مثنى تقوم فوقه اسطوانة عليها قبة مضلعة . والاسطوانة مزينة بشريط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المطلي بالمينا، كالطوب الذي يغطي أضلاع القبة نفسها . ولا ريب في أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل، بما فيه من حنايا ومقرنصات، يبعث في النفس الرهبة والاعجاب، ويجعله من أروع العماز الإسلامية على الإطلاق (أنظر شكل ١٤) .

أما المساجد في الطراز الايراني المغولي فقد زادت أناقة واتزاناً كما يظهر في مسجد قرامين وفي جامع جوهر شاد بمدينة مشهد . ويمتاز هذا الجامع الأخير بتناسب أجزائه المختلفة . وشاع في عصر التيموريين بناء المساجد التي تعلوها قبة ضخمة ويؤدي إليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته ونفامته . ومن أبدع العماز التي تنسب الى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) الجامع الأزرق الذي شيد بمدينة تبريز في منتصف هذا القرن . وكانت في وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أخرى وفي أحد جوانبها مقبرة مقنطرة أو مقبية . وقد زين هذا المسجد بقسيفساء من الخزف غاية في الابداع والجمال، وفيها اللون الأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأصفر والأخضر الغامق، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة .

وقد عظم شأن المدارس في العصر التيموري ؛ ولكن لم يطرأ على بنائها في هذا الطراز تغيير كبير . ومن الأمثلة التي لا تزال باقية في حالة جيدة مدرسة خرجرد على مقربة من الحدود الأفغانية ؛ وقد شيدت سنة ٨٤٩ هـ (١٤٤٥ م) . على يد مهندسين معماريين من شیراز ؛ وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقيين وأقبية اسطوانية الشكل وعقود

إيرانية مدنية ، ومما يلاحظ في كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانب المدخل المستطيل الشكل أو المربع ، ويتوسط المدخل عقد إيراني كبير .

واستخدم البنّاءون الحص بكثرة في زخارف العائر الإيرانية التزيية ولا سيما في المحاريب ، ولكن التجديد الحقيقي في زخارف العائر التي تنسب إلى هذا الطراز إنما هو استخدام الخزف والقاشاني المختلف الأنواع . والواقع أن أولئك الفنانين أتبع لهم أن يصلوا في الزخرفة بقوالب الآجر وبفسيفساء القرميد والخزف إلى غاية الإبداع والالتقان ، ولا سيما في العصر التيموري الذي ينسب إليه المسجد الأزرق في تبريز . وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشاني الذي يغطي جدرانه . ولا ريب في أن الفسيفساء الخزفية في هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازي دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها ، فضلا عن أن هذه الفسيفساء الخزفية المتعددة الألوان تذكر بما أولع به القوم في بلاد ما وراء النهر ، من تعدد الألوان في سجاجيدهم .

وعنى الفنانون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات أو الدلايات في تزيين العائر عناية تذكر بما اتجه إليه زملاؤهم في الطراز الأندلسي المغربي ، كما نرى في قصر الحمراء ، حيث أسرف الفنانون في استخدام المقرنصات لإسرافا كاد يؤدي إلى الملل وفقد البساطة الفنية ، بينما أفلح الإيرانيون في استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد عمائرهم الاتزان والاحتشام .

على أن الفنانين الإيرانيين في عصر المغول كانت لهم مهارة عظيمة في كسوة العائر بنجوم من القاشاني ، يملأون ما بينها من الفراغ بلوحات

أخرى صليبية الشكل، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشاني اللامع ذي البريق المعدني (انظر شكل ٣١ و ٣٢) . والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشاني كان قد انتقل في ذلك العصر من مدينة قاشان الى ترمين . أما في العصر التيموري فقد انقضى عهد القاشاني ذي البريق المعدني، واستخدمت لكسوة الجدران تريعات مختلفة الألوان .

ويظهر تأثير الشرق الأقصى واضحا في العناصر الزخرفية التي استخدمت في الطراز الايراني المغولي، كالحیوانات الخرافية والصور الآدمية ذات السحنة الصينية . واحتفظت بغداد بشهرتها في كتابه المصاحف بالخط الجميل وتذهيبها، وأصاب الخطاطون فيها توفيقا عظيما في الخط النسخي الكبير . وكانوا يتحدثون الحروف بالذهب ويزينون الأرضية بالفروع النباتية الجميلة . وفي نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) انتقلت الزعامة في هذا الفن الى مدينتي تبريز وسمرقند .

والواقع أن فنون الكتب ازدهرت في عصر المغول ازدهارا سوف نعرض له في الصفحات القادمة . وحسبنا أن نذكر الآن أن المصورين كانوا يشتركون أحيانا في رسم زخارف القاشاني والخزف، وأن الأساليب الفنية الصينية كانت غالبية في بداية عصر المغول، ثم هضمها الايرانيون وحوزوها تحويرا جعلها توافق روحهم الايرانية والاسلامية . وثمة مخطوطات نرى في بعض صورها تأثير الأساليب الفنية الصينية كما نرى في البعض الآخر بقاء الأصول الموروثة عن المدرسة السلجوقية . وخير مثال على هذا مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين يرجع الى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م)،

لا يزال جزء منه محفوظا الآن في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر في مكتبة جامعة أدنبرا .

وشهد الطراز الإيراني المغولي تجديدا في فن الخط الجميل فابتدع مير علي خط «تستعليق» وبلغ هذا الخط غاية الجمال والابداع على يد سلطان علي المشهدي، الذي سُمي «سلطان الخطاطين» وقد توفي سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣ م)^(١) .

أما صناعة السجاد فليس لدينا ما يشهد بازدهارها في ذلك العصر اللهم إلا في بلاد القوقاز التي كانت تنتج أنواعا من السجاد، قوام زخارفه حيوانات خرافية وحقيقية مرسومة بطريقة اصطلاحية ظاهرة . بينما بدأت الأقاليم الإيرانية نفسها في صناعة السجاد ذي الحامة، أي الصرة؛ ولكن هذه الصناعة لم تبلغ عصرها الذهبي إلا في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وطبيعي أن انتشر الحرير الصيني في إيران على يد المغول؛ وقلد الإيرانيون زخارفه أكثر مما كانوا يفعلون قبل ذلك، فانتجوا أنواعا جيدة من الديباج كانوا يصدرونها إلى البلاد الأجنبية؛ وقد عثر على نماذج منها في بعض المقابر بمدينة فيرونا Verona الإيطالية . وكانت زخارفها من الحيوانات الجرافية والزهور الصينية والكتابات العربية .

على أن هذا الطراز لم يصب نجاحا كبيرا في صناعة المعادن، بل إن الدقة التي عرفناها في الطراز السلجوقي عند الفنانين الذين اشتغلوا بتطبيق البرونز والنحاس بالمعادن النفيسة، هذه الدقة اختفت أو كادت، اللهم إلا على السيوف

(١) انظر Huart: Calligraphes et Miniaturistes ص ٣٢١ - ٢٢٣

وراجع كتاب «پیدایش خط وخطاطان» (بالإيرانية) تأليف حاجي ميرزا عبد الحميد خان أبرائي، ص ١٥٨ - ٢٦٠ (طبع مصر سنة ١٣٤٥ هـ) .

والخناجر والخوذات . وقد ظهرت في ذلك العصر الخوذة الناقوسية الشكل التي كانت تلبس فوق العمامة ، وكان يتصل بها جزء لوقاية القسم الأعلى من الوجه وفيه فتحتان للعينين . أما السيف المستخدم في هذا العصر فكان مستقيما ذا فصل عمريض ، قد طبقت فيه غالبا زخرفة تمثل رسم العراك بين التين والعنقاء .

وعلى كل حال فإننا نلتقي في العماثر والتحف التي تنسب الى عصر المغول وعصر تیمور وخلفائه ما امتازت به إيران في الفنون الإسلامية من محافظة على قسط وافر جدا من أساليبها الفنية القديمة ، ومن ميل الى رسوم الكائنات الحية وإلى الزخارف النباتية الرشيقة .

وصفوة القول أن عصر المغول ، ولا سيما عصر خلفاء تیمور ، كان عصر نهضة عظيمة في الفنون والآداب ، ولعله من الناحية الفنية أقوى العصور في إيران على الإطلاق .

الطراز الصفوى

أفلح الشاه اسماعيل فى أن يستولى على عرش إيران سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وأن يؤسس الأسرة الصفوية نسبة الى الشيخ صفى الدين أحد الأولياء فى مدينة أردبيل . وهى أولى الأسرات التى أصبح المذهب الشيعى فى عهدها المذهب الرسمى لبلاد إيران . وكان طيعيا ألا يتركها العثمانيون — وهم أبطال الجنس التركى والمذهب السنى — آمنة فى أملاكها المتراصة الأطراف ؛ فقامت بين العثمانيين والایرانيين حروب ، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربى من أملاك الدولة الصفوية ؛ واضطر الايرانيون الى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية ، وأن يلتفتوا الى تقاليدهم الوطنية القديمة ، فبيعثوا فى البلاد نهضة إيرانية حقة ، وصلت بها فى الميدان الثماني الى الذروة العليا ، ولا سيما فى عصر الشاه عباس الأكبر .

ويمتاز الطراز الفنى الذى ازدهر فى إيران على يد الأسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنية التى كانت إيران أخذتها عن الشرق الأقصى فى عصر المغول والعصر التيمورى تطورت ، وهضمها الذوق الايراني ، فبعدت الشقة بينها وبين أصولها الصينية ؛ كما يمتاز أيضا بزيادة الميل الى قصص الأبطال الايرانيين القدماء ، وبالأقبال على تصوير هذه القصص فى المخطوطات وفى غيرها من التحف الفنية ؛ وعنى الفنانون فضلا عن ذلك بدراسة بعض نواحي الطبيعة والحياة اليومية ، وتحلى ذلك فى صورههم وفى الزخارف التى استعمالوها .

وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران . وكانت تبريز عاصمة الأسرة في البداية ، فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجلدين ، وأثر نشاطهم في ميادين فنية أخرى ، فامتد نفوذهم إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التي كانت تزين جدران العائز وقبابها ، كما ظهر أيضا في زخارف المنسوجات بأنواعها المختلفة . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى إصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وغنى بتجملها ، وبنى فيها المساجد والقصور ، وأقام الطرق المعبدة ، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق ، وصارت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) المحور الذي تدور حوله الحياة الفنية الإيرانية ، وطفى فيها أسلوب رضا عباسي الذي سيأتي الحديث عنه في الصفحات القادمة .

وإذا أردنا أن نفهم طبيعة هذا الطراز الصفوي وجب علينا أن نذكر أمرين : الأول نمو العلاقات بين إيران ودول الغرب واتصال الأمراء الصفويين بالأسرات الحاكمة في أوروبا ، والثاني بقاء ما كان بين إيران والشرق الأقصى من علاقات فنية قديمة .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا إلى الاستبداد والخلاعة فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، الذي كان من أملاك الصفويين إلى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، حين استولى السلطان مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق إلى الدولة العثمانية ، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضحية ضخمة لرجال الشيعة .

وأخذت عوامل الضعف تدب في الدولة الصفوية ، وقلت العناية أمراءها بالفن ورجالها ، فضاء نوع المنتجات الفنية وكثر الانتاج بالجملة ،

للاسواق وأصحاب الذوق العادي، ولا سيما الغربيين الذين كانوا يقتنعون من تحف الشرق بكل عجيب خارج عن المألوف .

وقد كان الأفغان خاضعين للدولة الصفوية ثم ناروا عليها في عهد الشاه حسين، وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢٢ م) . وسقطت إصفهان في يدهم؛ فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين، وإن كان بعض أمراءهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين في إقليم مازندران جنوبى بحر قزوين .

ومن أبدع العماير التى تنسب الى الطراز الصفوى ضريح وجامع الشيخ صفى الدين بأردبيل . وقد بدئ تسييده فى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ؛ وتم فى منتصف القرن التالى . ويتكون هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصل الى المبانى التى تحيط بفناء داخلى، يقع الى يساره الجامع القديم . وهو عجيب ومثن الشكل؛ فيه ستة عشر عمودا من الخشب، وفيه حنيات للنوافذ، ولا محراب له وإنما تقع القبلة فى اتجاه مدخله . وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفى الدين وبجواره جوه من الآجر، فى جانبه الأيسر عقد كبير مذهب تعلوه حلية من المقرنصات؛ وفى البهو عدد من النوافذ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخزفية .

ومن أنعم المساجد الصفوية مسجد الشاه فى إصفهان؛ فهو يمتاز بامتداده و ضخامته وجمال تخطيطه على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة، مما يفقد البناء شيئا من الارتباط والتماسك .

أما المدارس فأبدعها مدرسة مادرشاه وقد شيدت فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (نحو سنة ١٧٠٠ م) وتمتاز بإيواناتها العظيمة فى طابقين، وبالقاعة ذات القبة الكبرى فى إيوان القبلة (انظر شكل ٢٦) .

وقد أقيمت أضرحة عظيمة لأئمة الشيعة وكبار رجالهم في العراق ، ولا سيما في كربلاء وسامرا والنجف ، وكانت تمتاز بقبابها البصلية الشكل ومناراتها الاسطوانية المرتفعة .

وكانت العماير الدينية في العصر الصفوى تحلى بالنسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة ، مما أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما للإيرانيين من ذوق جميل ، وغرام بالفن ، ودراية بما للألوان الهادئة المنسجمة من سحر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوى عنى على الخصوص بالقصور وتخطيط المدن وتشيد المرافق العامة ، كما تجلى في إصفهان التي عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجميلها بالعماير الجميلة التي تحيط بميدانها المتوسط «ميدان شاه» ، فضلا عن الحدائق والأشجار المغروسة في الطرقات الطويلة المعبدة ، مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والنظام كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسى جان شاردان (١٦٤٣ - ١٧١٣) الذى زارها في عصرها الذهبي ، وأعجب بقصورها الأنيقة المشيدة في الحدائق الغناء ذات الفسقيات الجميلة ، وما الى ذلك مما امتازت به إيران ، وكان الشعر الايرانى خير مرآة له .

ولم يعم الصفويون بتشيد القصور فحسب — كقصر جهل ستون وهشت بهشت وآينه خانه — بل عنوا أيضا بتشيد الأسواق والخانات في المدن الكبيرة والطرقات التجارية الرئيسية . والواقع أن معظم العماير الايرانية في العصر الصفوى من مساجد وأضرحة ومدارس وخانات وأسواق وقصور ، كشرت في طابعها الفنى العام وتمتاز بما فيها من الاتزان وجمال النسب .

أما جدران القصور الصفوية فكانت تكتسى بتريعات القاشاني المحلاة بأجزاء من موضوعات زخرفية، تكون في مجموعها صورا وثيقة الصلة بالصور التي كانت ينتجها أعلام المصورين في ذلك العصر؛ كما كانت الأسقف والجدران تزين بالتطعيم أو النقوش على «اللاكية» .

وسوف نرى عند الكلام عن فنون الكتاب أنها وصلت الى أوج عزها في بداية العصر الصفوي فأصبحت إيرانية لجا ودما . وذاع صيت تهريز في إنتاج المصاحف الفنية الفاتحة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة فضلا عن رؤوس السور وعلامات الأجزاء والأحزاب ؛ وزاد إنتاج المخطوطات الجميلة من الشاهنامة ودواوين الشعراء ولاسيما نظامي وجامي وسعدى ؛ وكان المذهبون يصيبون أبعد حدود التوفيق في دقة مزج الألوان وإتقان الرسوم الهندسية والفروع النباتية إتقاناً يبدو فيه التوازن والتماثل ولا يترك زيادة لمستزيد ؛ ولا يظهر إتقان هذه الرسوم في المخطوطات فحسب ؛ بل إننا نراه في تريعات القاشاني على الجدران والقباب . أما المجلدون فقد أتمقنوا إنتاج الجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز .

وكان المصور العظيم « بهزاد » حلقة الانتقال من الأسلوب التيموري في النقش والتصوير الى الأسلوب الإيراني البحت في عصر الدولة الصفوية ؛ وتبع كثير من تلاميذه . وبدأت عادة تأليف المرقعات لجمع الصور المستقلة ونماذج الخطوط المنسوبة الى أعلام الخطاطين والمصورين . ثم ظهر المصور رضا عباسي ، وتبعه كثيرون من الفنانين باصفهان وغيرها من البلدان الإيرانية في رسم السيدات والغلمان ذوي القدود المشوقة .

والواقع أن ازدهار فن النقش والتصوير كان له صداه في سائر ميادين الطراز الصفوي ، فامتد نفوذ المصورين الى رسوم السجاد والمنسوجات

والخزف فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) .

وسوف يأتى الكلام عن هذه الآثار الفنية النفيسة التى تعد من بدائع الفن الايرانى فى عصوره المختلفة ، فترى السجاجيد الثمينة ذات الألوان الغنية ، والرسوم المختلفة الوثيقة الصلة بزخارف جلود الكتب ، كما ترى المنسوجات ذات الزخارف التى تشبه رسوم المخطوطات وتعبر عن غرام الايرانيين بالحدائق وبالقصص المستمدة من تاريخهم الوطنى .

ومما يمتاز به الطراز الصفوى فى ميدان الأسلحة استخدام السيوف المقوسمة عوضا عن السيوف المستقيمة العريضة التى استخدمت فى عصر التيموريين ، فضلا عن الخناجر الصفوية التى ذاع صيتها فى أنحاء العالم الاسلامى بجمال زخارفها النباتية والحيوانية .



على أننا نود أن نتحدث عن بعض ميادين الطرز الايرانية كوحدة قائمة بذاتها ، ليتسنى لغير الاختصاصيين من القراء أن يتقنوا على بدائع ما أنتجه الايرانيون فى العمارة وفتون الكتاب والخزف والسجاد وغير ذلك ، وليتمكنهم أن يروا الطابع العام الذى يميز هذه الآثار الفنية عن غيرها فى سائر الأقطار الاسلامية .

وسوف يتاح لنا فى الصفحات التالية أن تعرض ، بشيء يسير من التفصيل ، بعض ما أجملاه فى هذه المقدمة عن الطرز الفنية المختلفة التى ازدهرت فى الحضبة الايرانية وفى بعض الأقاليم التى خضعت للايرانيين من الوجهة السياسية أو الثقافية .

العمارة

إذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الإنسان عن إحساسه الروحي، ورجحه خياله وعاطفته، عرفنا أن الذي يعنينا من العمارة في تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية، وإنما المظاهر التي لا نستطيع شرحها أو تفسيرها بالاستنباط أو بالأدلة الميكانيكية والعلمية . ولعل هذا أكبر الفرق بين ما يعنى به المهندس في دراسة العمارة وما يعنى به مؤرخ الفن .

والمعروف أن فن العمارة عند الغربيين له منزلة عالية . وهم يفرقون بين الفنون الجميلة وبين الفنون التطبيقية والزخرفية، فيسمون الأخيرة في بعض الأحيان الفنون الفرعية ^(١) Minor Arts ؛ لأنهم يذهبون إلى أن المصنوع أو المثال في درجة أرق من الصانع الفنان . وهذا صحيح بالنسبة للفنون الغربية؛ ولكن الطرز الفنية الإسلامية كلها ليس فيها إلا العمارة من ناحية، ثم هذه الفنون الزخرفية، التي يسمونها فرعية، من ناحية أخرى؛ لأن الفن الإسلامي لم يعرف المثالين؛ كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم يبلغ فيه أمثال رفايل ورويتز ورمبران ؛ فليس في الإسلام فن رئيسي وفنون فرعية ؛ وإنما تسود الزخارف في الآثار الفنية الإسلامية من عمائر وتحف ؛ بل إن الصنائع الفنية في الإسلام كانوا أكبر عون للمعماريين في ترتيب مبانيهم . ولذا فإن أفضل تقسيم للفنون الإسلامية عامة هو تقسيمها إلى عمارة وإلى فنون زخرفية أو صناعية .

(١) أنظر الحاشية رقم ١ في صفحة ١٠ من كتابنا «كنوز الفاطميين» .



وإذا أردنا أن نتبين مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام وبدون أن ننفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الاختصاصيين ، وجب علينا أن نعرف المواد التي استخدموها ، وأن نتبين أنواع العماير التي شيدوها ، والعناصر المعمارية التي ابتدعوها أو نبغوا في استخدامها ، ثم الأساليب الزخرفية التي اتخذوها لترتين مبانيهم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما بعده أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة ، وأن هذه المدن كانت غنية بالعماير العظيمة ، ولكن الواقع أن العماير الإيرانية التي ترجع إلى العصور الإسلامية القديمة لم يبق منها شيء كثير . ومع ذلك فإننا — بفضل الآثار التي لا تزال باقية ، والانقراض التي كشفها المتقربون عن الآثار — نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الإيرانية الساسانية على العمارة في الأقطار الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ، كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الإيرانية ، وما كان لها في العمارة الإسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا ، بوجه عام ، أن نقسم تاريخ العمارة الإيرانية إلى أربع مراحل كبيرة : الأولى من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (بداية الحادي عشر الميلادي) ، والثانية من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادي) ، والثالثة في القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) ، والرابعة من القرن التاسع إلى الحادي عشر (الخامس عشر إلى السابع عشر بعد الميلاد) .

ففي المرحلة الأولى تطوّرت الأساليب الساسانية تطوّراً بطيئاً . ولم يبق لنا من عمارت هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة ، فلا بد من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق . أما المرحلة الثانية فلا تزال بعض عمارتها قائمة ، ومؤرخة أو يمكن تأريخها ، ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل . وجلها في وسط إيران وشماليها الشرق .

وقد خلفت المرحلة الثالثة عددا وافرا من العمارات التي امتاز معظمها بالعظمة وإبداع النسب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والانتقان . أما المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الإيرانية عصرها الذهبي على يد تيمور وخلفائه ، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت العمارات الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

مواد البناء

استخدم الإيرانيون الطوب والحجر والخشب . وكان استخدام الطوب أعم ، لأن نقل الحجر من المهاجر كان يتطلب نفقات طائلة ، ولكنهم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهل العراق ، الذين لم يكن لهم بد من استخدام الحجر ، لقلة الخشب والحجر ، بينما كان الحجر والخشب موجودين في إيران ، فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض العمارات الحجرية ، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر ، تحدث المؤرخون والجغرافيون عنها ، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة إلى اليوم .

واستعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة عمارتهم ، كما سترى في الصفحات التالية وفضلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه في الزخرفة ،

فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما الى ذلك من الرسوم لتزيين العماير والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة في العمارة الإيرانية منذ العصور الأولى هو الذى صرف البنائين عن تزيين العماير بالحيات المعمارية المجسمة التى نرى مثلها في العمارة القوطية مثلاً ، والتي لا يمكن إتقانها إلا بنحتها في الأحجار الكبيرة نحنا دقيقاً . وفضلاً عن ذلك فإن قلة النفقات شجعت المعماريين الإيرانيين على كثرة تشييد المباني ومهدت لهم طريق التجارب والابداع فيها ، مما لا يتيسر تماماً في العماير الحجرية ذات النفقات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الإيرانية — ولا سيما شيراز وإصفهان — باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة ، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمدة من الخشب ، وشيّد الإيرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة ، ولا سيما في قزوین ونيسابور .

تخطيط العماير وزخرفتها

تأثر تصميم العماير الإيرانية في الاسلام ببعض الأساليب المعمارية التي ورثها الإيرانيون عن الفنون القديمة التي ازدهرت في الحضبة الإيرانية وفي بلاد الجزيرة ، كالبهو ذي الأعمدة الرفيعة والمدخل ذي العقد الكبير ، كما اختلف تصميم العماير في بعض المقاطعات الإيرانية عنه في البعض الآخر ، بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية ، فكان أهل الشمال ، مثلاً ، يما فيه من البرد القارس يميلون الى المساجد المستوففة المغلقة ، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المباني الإسلامية الإيرانية كان بسيطا الى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هذه البساطة بالعناية بالزخارف، وبالاتقاف بنضارة الألوان في الكسوات الخزفية . والواقع أننا نرى تباينا عظيما بين ما في العمار الإيرانية من بساطة المظهر الخارجى وما ينبعث في داخلها من سحر جذاب وثرثرة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف العمار الإيرانية الإسلامية نغامة ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المعماريون بتقسيم الجدران الى إطارات أو خشوات كبيرة أى "بانوهات" تناسب السطح وتخفف السأم الذى قد يبعثه التكرار المعروف في الطرز الإسلامية عامة .

والحق أن العمار الإسلامية في إيران لا تمتاز بتنوع عناصرها المعمارية بقدر ما تمتاز بالذوق السليم، والوضوح، مع الدقة والنسب الصحيحة المترتبة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها .

أنواع العمار الإيرانية في الإسلام

شيد الإيرانيون في العصر الإسلامى كثيرا من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلا عن القصور الجميلة .

أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكتاف . وكان استخدام الأعمدة الخشبية في بعض الأحيان سببا في سرعة تدهم المساجد ؛ ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعا منذ القرن الثالث الهجرى . ولم تكن هذه المساجد الإيرانية الأولى تختلف كثيرا عن سائر المساجد في العالم الإسلامى في ذلك الوقت .

على أن أبين العناصر الإيرانية البحتة في عمارة المساجد ترى في أبنية المدارس ، وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها ، وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة ، الذين اتخذوها — كما اتخذها المغول والتموريون من بعدهم — أداة لنشر تعاليم المذهب السني . أما تخطيطها ، فقوامه صحن مكشوف ، تطل عليه قاعات ذات قباب ، ويتكوّن من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الجهات الأربع التي تشرف على الصحن ، وتحف بالإيوانات قاعات ، في طابقين ، يسكنها الأساتذة والطلبة . وأقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في إصفهان ، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الأكاف ، وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة ، وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول إليها من الصحن ، وفوق هذا الإيوان قبة كبيرة .

وتجلى طبيعة الشعب الإيراني وحبّه للحدائق والمياه الجارية فيما نراه من وجود فسقية في صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور .

وكانت الأضرحة في إيران أهم منها في سائر الأقطار الإسلامية ، ولا غرو فقد كان الإيرانيون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكرهم . وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ، مما يكسبها طابعا دينيا ، بينما كان الأمراء والأميرات يذفنون في مقابر على شكل أبراج . أما الأضرحة ذات القباب فلعلل المعاريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهلالية والمسيحية الشرقية ، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة في بيت المقدس ،

والعباسيون القبة التي لا تزال قائمة في سامرا والتي يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر^(١). ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح اسماعيل بن أحمد الساماني (Δ ٢٩٥ هـ أي ٩٠٧ م) ، وضريح السلطان سنجر السلجوقي (Δ ٥٥٢ هـ أي ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية في معظم الأحيان ، ولها سقف مخروطي الشكل ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحل بآسيا الوسطى . وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمة الشكل ، كما في أبراج دماوند والري وفرامين . وعنى الإيرانيون بتشييد الخانات الضخمة لماوى المسافرين والقوافل . وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة ، مما يكسبها العظمة والفخامة .

بينما كانت الأسواق في إيران — كما في سائر الأقطار الإسلامية — طرقات ذات حوائط صغيرة ، ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة كما نرى في السوق الشاهاني بمدينة إصفهان . أما القصور فقد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الإيرانية ، ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)

(١) أنظر Herzfeld : Archäologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet

ج ١ ص ٨٢ — ٨٦

(٢) Δ علامة يراد استخدامها بين الاسم والتاريخ لتدل على الوفاة ، وذلك عوضا عن علامة الصليب التي يستخدمها الغربيون قبل تاريخ الوفاة ، والتي ربما كان في استعمالها للبلن بعض الحرج . راجع كتاب مباحث عن بنة للدكتور بشرفارس ص ١٨

على الرغم من أنقاض قصر السلطان الب أرسلان التي عثر عليها في نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التي كشفت في ساوه والري . وفي العصر الصفوي كانت القصور صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوروبيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق . وذكروا سقفوها بالدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة، على نحو القاعة المشهورة في ضريح الشيخ صفى الدين بآردبيل .

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يستخدمون أحيانا في زخرفة جدران القصور وسقفها بالصور والرسوم، فضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران . وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج . أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على "اللاكية" . وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطي الاطارات أو "البانوهات" التي تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية . ويظن بعض مؤرخي الفنون أنها كانت بريشة فنانين غربيين من ذوي المواهب العادية نزحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ، ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود امضاءات مصورين إيرانيين على بعض

هذه اللوحات . وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة في مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة، كانت تزين جدران بعض القصور الإيرانية . وهي بالزيت ومساحة كل منها 185×260 سنتمترا أو أكثر بقليل . وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية (١٧٢٨ ميلادية) وعليه إمضاء المصور زين العابدين . وموضوعاتها مختلفة ، فعلى اثنتين منها رسوم أشخاص لعلهم من الأمراء والأميرات . وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور . وهذه التحف الفنية الثمينة بدعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربي . والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الإيرانية، وأثبت أن العبقرية الإيرانية في التصوير لم تكن وفقا على توضيح الكتب بالرسوم الصغيرة التي سيأتي شرحها في الصفحات التالية .

العقد الإيراني المذهب

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببة والعقود البيضاوية . وفي القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ذاع استخدام العقد المدبب ، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية ، ونقلته عنها بعض الأقاليم الغربية . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب في كل العمار الإيرانية وصار ينسب إلى إيران ، حيث كان ارتفاعه يبلغ في بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا . وكانت العقود الفخمة تكسب المباني الإيرانية سحرا وجلالا عظيمين ، وفي وجهات المساجد كانت القباب والمقرنصات تزين باطن العقد وتعلو المدخل الصغير الذي يوصل إلى داخل المسجد . ولعل أبعد أمثلة العقد الإيراني المذهب ما نراه في مسجد شاه باصفهان .

القبوات

استخدم المعمارون الساسانيون القبوات نصف الاسطوانية في التغطية، ونجح الايرانيون المسلمون في بناء القبوات العظيمة، ولا سيما في عمائر الأسواق كالسوق الشاهاني في إصفهان، وفي بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع في إصفهان أيضا. ولعل البناء باللبن كان عاملا كبيرا في إتقان القبوات على اختلاف أنواعها.

القباب^(١)

والمعروف أن القباب كانت تبني فوق معابد النار في إيران، قبل العصر الإسلامي، ولا تزال أطلال بعض العمارات الإيرانية الساسانية قائمة، ويمكن بواسطتها تصور أحجام القباب التي كانت تعلوها والتي أفلح المعمارون الإيرانيون في إقامتها على قاعدة مربعة، فسبقوا بذلك روما التي لم تتقن في هذا الميدان إلا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة. وقد استخدم المعمارون الإيرانيون للوصول إلى هذا الغرض الدلايات أو المقرنصات، لتهيئ الأركان بالتدريج حتى تصل إلى مستوى استدارة القبة. وامتازت القباب الإيرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها، وكانت في أكثر الأحيان بصلية الشكل، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها بتريعات القاشاني.

المآذن

كانت أغلب المآذن الإيرانية اسطوانية، وذات زخارف هندسية في الطوب، أو ذات كسوة من القاشاني، وفي أعلاها ردهة تقوم على دلايات

(١) انظر مادة «قبة» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الإسلامية.

أو مقرنصات وتكسب المآذنة شكل الفنار . وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مآذنتان محفان بالمدخل وتحتفى قاعدة كل منهما خلفه ، اللهم الا فى بعض المساجد مثل جوهى شاد ، فانهما ظاهريان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا .

والظاهر أن الإيرانيين اختاروا هذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمدة التى كانت تقام لعبادة الشمس منذ العصور القديمة فى الحضبة الإيرانية ، وببعض الأبراج الهندية القديمة ؛ ومهما يكن من الأمر فإن هذه المآذن الإيرانية تختلف عن سائر المآذن التى بناها المسلمون فى الشام ومصر وشمالى إفريقيا ، فى أنها لا طبقات لها ولا نوافذ . فالمآذنة الإيرانية بناء شاهق مبنى لذاته ، وليس لتهياً فيه سلام تقود الى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن . وفضلاً عن ذلك فإن المنارة الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع قد عم استعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، بينما ظلت المآذن فى القسم الغربى من العالم الاسلامى موكولة الى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا فى أغلب الأحيان بضرب معين منها .

والواقع أن المآذن الإيرانية لم تكن تستخدم فى الأذان ، بسبب ارتفاعها العظيم ، وإنما كان المؤذن يؤدى مهمته فوق سطح المسجد . وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الاسطوانية المشوقة يخالها الناظر من بعيد « مدخنات » مصنع من المصانع . وطبيعى أن فى هذا التشبيه شيئاً من الغلو والمبالغة .

المقرنصات^(١)

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه خلايا النحل وترى في العماثر مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها وتستعمل للزخرفة المعمارية، أو للتدرج من شكل الى آخر، ولا سيما من السطح المربع الى سطح دائري تقوم عليه القباب، كما تقوم في بعض الأحيان مقام «الكوابيل»، حين تتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات. وأكثر ما استخدمها المعماريون الإيرانيون في وجهات العماثر، ولكنهم وفقوا في جعلها لا تثقل البناء أو تغطي على أصوله.

الحليات المعمارية المجسمة

سنرى أن المعماريين الإيرانيين في الاسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشاني لتزيين عماثرهم. والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحته العماثر الأوربية والهندية. وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا ظل لها أكبر عامل في الوضوح والبساطة، والهدوء والاتزان، وما الى ذلك من الصفات التي تتجلى في العماثر الإيرانية، فتكسيها الجمال مع الاعتدال. وحسبنا أن نوازن بينها وبين المباني الهندية في العصر الاسلامي لتبين الفرق الشاسع، فانتا نجد جدران العماثر الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة، مما يسلب البناء مظهر البساطة، ويكسب حياته العامة شيئا من التعقيد والاضطراب.

الزخارف الحصية

أتقن الإيرانيون استخدام الحص في الزخرفة منذ العصر الساساني كما نرى من الزخارف الحصية، التي كشقتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن

(١) أنظر مادة «مقرنص» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية.

(اكتيسيفون) ، والمحفوظة الآن في القسم الاسلامي من متاحف برلين ، وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الحصية ، التي عثر عليها بجوار قرامين ، والمحفوظة الآن في متحف بنسلفانيا بالولايات المتحدة^(١) .

وقد أبدع المعماريون في استخدام الحص في العصر الاسلامي . وخير مثال لذلك الزخارف الحصية الدقيقة في عقود جامع ناين ومحرابه وهو أقدم المساجد الإيرانية التي لا تزال قائمة . ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وإصفهان . وزخارفه الحصية الدقيقة ترجع كالبناء نفسه الى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تذكر بالزخارف العباسية التي عثر عليها في أطلال سامراء ، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة^(٢) .

وقد وصلتنا زخارف حصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا آدمية وحيوانية ، ذات قيمة فنية عظيمة^(٣) .

ومما عثر عليه المنقبون عن الآثار في ساوه والري نماذج من الزخارف الحصية الملونة الجميلة ، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه ، وفيها شريط من الكتابة باسم السلطان الساجوق طغرل الثاني^(٤) .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٣٠٥ وما بعدها .

(٢) انظر شكل ٢١

(٣) راجع F. Sarre : Figuerliche persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabteilung في ص ١٨١ وما بعدها من العدد ٣٥ (١٩١٤) في التقارير الرسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية (Antliche Berichte aus der Koeniglichen Kunsisammlungen)

(٤) انظر G. Wiet : L'Exposition d'art Persan à Londres في مجلة

Syria ، السنة ١٣ (١٩٣٢) ص ٧١ — ٧٢

على أن أبدع الزخارف الحصية في العماير الإيرانية الإسلامية ترجع إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حين كانت المحاريب في كثير من المساجد تصنع من الجص ذي الزخارف الدقيقة التي تزيد العناصر الكتابية بهجة ورونقا .

ومن أعظم هذه المحاريب شأنا محراب الجاي تو من المسجد الجامع باصفهان . وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صانعه «بدر» .

وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجص ولا يطبعونها بالقوالب ، كما كان يفعل الصناع في الأندلس وفي بعض الأنحاء الإسلامية الأخرى ، ولذا خلت الزخارف الحصية الإيرانية من الروح الآلية المملة ، التي تسود الزخارف المطبوعة في أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجص فمختلفة الأنواع ؛ بعضها وريقات وفروع نباتية ؛ وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثلثين والنجمة والمعين والدائرة الصغيرة ؛ وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية . ومن أغنى العماير الإيرانية بالرسوم الحصية مسجد حيدر زيه في قزوین ، وضريح علويان في همدان ، والمسجد الجامع باصفهان ، وضريح علي بن جعفر في مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون في إيران بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) إلى استخدام الزخارف الحصية في القصور والبيوت ، وإلى تلوينها في دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك العصر .

الزخارف القاشانية

هى فى الحق أبداً ما وصل اليه الايرانيون فى تزيين العماير؛ فاننا
لا نستطيع أن نتصور العماير الايرانية بدون لوحات القاشانى التى تكسوها
فتكسيها طابعا خاصا ونضارة غريبة .

ومن أجل ما نعرفه من الكسوة القاشانية فى العصر الاسلامى بايران
قوالب صغيرة من الخزف الأزرق فى المسجد الجامع بمدينة قزوین فى بداية
القرن السادس الهجرى^(١) (الثانى عشر الميلادى) . ولم تلبث هذه الصناعة أن
ازدهرت فى نهاية هذا القرن ، على نحو ما نرى فى قبر مؤمنة خاتون بمدينة
نخجوان ، ويرجع الى سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م) .

وقد عرف الايرانيون أنواعا من كسوة الجدران ، منها النجوم البسيطة
ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل ويغلب عليها
اللونان الأزرق الفيروزى الفاتح أو اللازوردى الغامق . على أنهم اتخذوا
أيضا نجوما وقطعا صليبية مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية
الدقيقة ، يزيدها البريق المعدنى جمالا وبهجة .

والظاهر أن استخدام التريعات المصنوعة من الخزف ذى البريق
المعدنى يرجع الى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ؛ وقد كان
مقصورا فى بداية الأمر على العماير العظيمة الشأن ؛ ولكن نمت صناعته

(١) أما أقدم المعسوف من لوحات القاشانى فوجود فى ضريح الامام رضا بمدينة مشهد
وتاريخه سنة ٥١٢ هـ (١١١٨ م) ؛ انظر Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٤٨ رقم ٢٩٧٨ ؛ ويراجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٦٦٦
١٦٧٥ وما بعدها .

نموا عظيما في نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وصار
يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى . وظلت هذه
الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .
وكان مركزها الرئيسي في قاشان . أما التربيعات التي كانت تصنع في مدينة
الري أو في سلطاناباد ، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقد أتقنت صناعتها على يد السلاجقة في القرن
السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ؛ ولكن الصناع في القرن الثامن
الهجري (الرابع عشر الميلادي) برزوا في هذا الميدان ، وأفلحوا في تصغير
الأجزاء المكونة منها الفسيفساء ، وفي أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية
والهندسية ، في مجموعة من الألوان البراقة ، قل أن نرى مثالا إلا في الفنون
الشرقية ولا سيما الفن الإيراني . وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من
التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني ؛ لأن الأخيرة كانت تعاد
إلى الفرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة ؛ وعلى
كل حال فإن هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر
بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ؛ وكان مركزها
في إصفهان ويزد وقاشان وهرات وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون في إصفهان أن اهتموا إلى طريقه تغنيهم عن غناء
الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات . تلك هي طريقة
” حقن رنجي “ أي الألوان السبعة ؛ وقد استطاعوا بواسطتها جمع سبعة
ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع ؛ فتمس لهم
بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدا ، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف

عند حد الزخارف الهندسية والنباتية — كصناع الفسيفساء الخزفية — بل سهل عليهم تأليف المناظر الأدبية المختلفة . وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة نيرجرد ، وهي من بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وقد ازدهرت الصناعة المذكورة في عصر الشاه عباس . وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن والمتحف المتروبوليتان بنيويورك أجزاء ألواح من هذه الصناعة ، يقال إنها مأخوذة من قصر جهل ستون (أنظر شكل ٣٦) . على أن أبدع ما نعرفه من هذا النوع محفوظ في كنائس جلفا بمدينة إصفهان .

النقوش الحائطية

سوف نتحدث في الصفحات التالية عن حكم الاسلام في التصوير ؛ وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الاسلامية ، وبينها إيران ، لم تعرف النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية ، التي عرفت في الديانات المسيحية والبوذية والمناوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير في طريق الخير .

أما ما عرفت في إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورا على الموضوعات التي انتشرت في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحروبهم مع أعدائهم ، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسية في صيد الوحوش الضارية ؛ فضلا عن

(١) كانت جلفا مدينة قديمة وعظيمة الشأن في ارمينية ثم نقل الشاه عباس الأكبر سكانها إلى ضاحية من ضواحي إصفهان سنة ١٠١٤ هـ (١٦٠٥ م) ، فانتفع بمهارتهم في الصناعات والفنون . وكانوا نحو ألفي أسرة ، فسميت الضاحية التي نزلوها في إصفهان باسم مدينتهم الأولى . وقد ازدهرت فيها تجارتهم وشيدوا فيها الكنائس العظيمة .

رسوم الحدائق والأشجار ، وما كان الصناع ينقشونه في بعض الأحيان من مناظر الحب وما الى ذلك من رسوم رجال ونساء في مواقف قسد تصل الى حد كبير من الأباحية .

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد اليه الخراب والتدمير ، فلنستأذنه الا بواسطة ما كتبه عنه الجغرافيون والمؤرخون المسلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور في المخطوطات الإيرانية ، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوروبيين منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)

مثل بيترودلا فالى Pietro della Valle وهربرت Herbert

وغنى عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الاسلامي تأثرت بالأساليب الفنية في النقوش الحائطية التي رسمت في إيران وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبي روسيا وإقليم التركستان الغربي منذ بداية العصر المسيحي حتى قيام الاسلام . وقد اختفت النقوش التي كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغزنوي (٣٨٩ - ٤٢١ هـ أي ٩٩٩ - ١٠٣٠ م) والتي كانت تمثل جيوشه وفيلته ، فضلا عن صوره في مناظر الحرب والطرب ، وعن صور بعض الوقائع المشهورة في تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الاسلامي من متاحف برلين والمتحف الأهلي في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور حائطية إيرانية ترجع الى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تراعى فيه قواعد

(١) رأى الرحالة الغربيون مثل هذه الصور على جدران بعض القصور في إيران ، وأشاروا اليها في وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر قلنا أنها انبثرت ولم يبق منها شيء الآن .

المنظور، وبأنه رتب في أشرطة أفقية ، وبأن صحنه الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلينية والساسانية مجتمعة^(١)، فهي تشبه الى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري والذي سيأتي الكلام عليه في الصفحات التالية .

وثمة بعض نقوش نباتية وهندسية في بعض المساجد ولا سيما ضريح الخايتو في مدينة سلطانية . وتشبه هذه النقوش الزخارف التي كانت ترسم على الجص في ذلك العصر، ومعظمها رسوم فروع نباتية في جامات (مناطق) ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة .

أما في عصر المغول والتمجورين فلما نعرف عن النقوش الحائطية إلا بعض ما ذكرته المصادر التاريخية والأدبية عن قاعة استقبال عظيمة في شمالي هراة، عمل في تصوير حيطانها أعلام المصوّرين، وما جاء في تلك المصادر عن قصر تمجور بمدينة سمرقند؛ وقد كانت ترين جدرانها نقوش "دونها صور ماني والصور الصينية" .

ولكننا نرى في كثير من صور المخطوطات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) نقوشا حائطية ظاهرة ؛ كصورة بهرام جور في قصر ترى على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر شكل ٤٢) . وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لترين العائز في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحوانات . ثم كان عصر الشاه عباس الأكبر (٩٦٦ - ١٠٣٧ هـ أي ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) واتصلت إيران بالأنم الغربية وبعثت اليها الوفود

(١) انظر شكل ٣٧ .

وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة ؛ وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين ، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها ، كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة ، وأعجبوا ببعض النقوش الحائطية فيها كما أخطئهم ما رأوه في بعضها من رسوم إباحية ، كانت غير نادرة في ذلك الحين ، ولا سيما على جدران الحمامات .^(١)

وبدأ تأثر الإيرانيين بالفنون الغربية ؛ واشتغل في إيران مصورون أوربيون ، كما ساند كرام عند الكلام على فنون الكتاب ؛ وحسبنا الآن أن تشير إلى التأثير الأوربي الظاهر في كل النقوش الحائطية التي ترجع إلى عصر الشاه عباس . وقد اشتغل المصور الإيراني سر كيس خاجا طوريان في السنين الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى . وعرض هذه الصور في طهران وفي باريس^(٢) ، كما أقامت لها جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة معرضاً سنة ١٩٣٦

(١) انظر « معالِم البدور في منازل السرور » لعلاء الدين علي افندي (مصر : مطبعة الوطن سنة ١٣٠٠) ج ٢ ص ٧ — ٩ ؛ ففيه حديث عن الصور وتقويتها لقوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية ، فصور القتال والحرب وطرد الخيل واقتناص الوحوش للقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار للقوة الطبيعية ، وصور العشق والتفكير في الماشق والمعشوق وما أشبه ذلك للقوة الفنية .

(٢) انظر نقاشي ديواري دوره صفوية كه توسط آقاي سر كيس خاجا طوريان أحياء كديده است - طهران از تاريخ ٢١ — ٣٠ ارديبيست ١٣١٢ .

(٣) انظر Exposition des fresques persanes. reconstituées par Sarkis Katchadourian, organisée par la Société des Etudes Iranienne et de l'Art Persan, Paris du 16 mars au 8 avril 1934.

فنون الكتاب

الخط الجميل والتذهيب والتصوير والتجليد

عنى الايرانيون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة، لم ينافسهم في إنتاج مثلها شعب من الشعوب، فان الانسان، اذا أتيح له النظر في مخطوط إيراني قديم، لا يكاد يدرى بأى شىء يعجب، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها، أم بجاذبية الصور وسحرها، أم بأبداع الألوان ونضارتها، أم بحال الخط ورشاقته، أم بزخارف الجلد ورسومه، وهو في النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة، ويذكر صبر الفنانين الإيرانيين ومنابرتهم في صناعة مثل هذه التحف.

الخط الجميل

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعي في الاسلام، فقد أضاف الله تعالى تعليم الخط الى نفسه، فقال: ﴿اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الانسان ما لم يعلم﴾، وقال تعالى: ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾. وكان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الاسلامى عامة وفي إيران خاصة، لاستغاثهم بكتابة المصاحف، ونسخ كتب الأدب والشعر التى كان يحبها الإيرانيون، ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم، ولذا تقدم فن تحسين الخط، وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة في هذا الشأن، فأقبلوا على شراء

(١) قرآن كريم، سورة ٩٦، آية ٣-٥

(٢) قرآن كريم، سورة ٦٨، آية ١

المخطوطات الكاملة ، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين ، وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر ، وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفانرة . وكانت الخطاط يذيل كتابته بامضاءه ، نفرا بخطه ، ولأنه لم يكن يخشى — كرميله المصور — غضب رجال الدين أو نقمة المتعصبين من الشعب ، ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة ، كما صنف بعض الكتب في تراجم حياتهم . وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين الأعلام نساخون متواضعون ، يمتنون بنسخ مخطوطات أرخص مما يستطيع اقتناءها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب .

وقد مر بنا أن المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين ، أسرمهم العرب حين استولوا على سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة (بداية القرن الثامن الميلادي) . وكثير من المخطوطات التي لا تزال محفوظة إلى اليوم يرجع إلى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

والملاحظ في الحروف العربية أنها مرنة ، وأنها تحمل في ثناياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التطور بها من الخط الكوفي البسيط إلى الخطوط الفارسية الدقيقة ، فقد كانت الحروف في البداية واسعة ومفرطة ، ثم زاد ارتفاعها وبدأت في الرشاقة منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . وفي عصر السلاجقة زاد الخط الكوفي دقة وجمالا ، كما ظهر الخط النسخي . وفي القرن السابع الهجري ظهر الخط الفارسي المعروف باسم « تعليق » . وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ظهر نوع آخر يعرف باسم « نستعليق » (نسخ + تعليق) وأصبحت تكتب به كل المخطوطات ، حتى يمكننا أن نقول إن استخدام الخط

النسخى في مخطوط من المخطوطات يكاد أن يؤكد نسبته الى ما قبل القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .

وليس من السهل على غير الخطاطين أن يدركوا تماما الفرق بين الخطوط المختلفة التى استعملها الإيرانيون في مخطوطاتهم ؛ والى القارئ ترجمة لنص بالانجليزية ، أحسب أن كاتبه قد وفق الى شرح بعض هذا الفرق^(١) . وقد نقل هذا النص الى العربية زميل الأستاذ ابراهيم جمعة بين الوثائق والمراجع التى أعدها لكتابها عن تطور الخط :

« واكمل في إيران في غضون القرن الثالث عشر الميلادى نوع من الخط الفارسمى المستدير هو "خط التعليق" نكتب به المخطوطات غير الدينية ، قلت فيه ، تشبها مع طبيعته الدنيوية ، الانتصابات العنيفة التى تميزت بها الكتابات الدينية ، وشاعت فيه عوضا عن ذلك حياة وحركة لتجليان في تعويجاته واستداراته . ويستريح النظر ، في قم حروفه المنتصبة وفي أسافلها على السواء ، انسلاخات ظاهرة ، سببها إعمال القلم فيها بسنه لا بصدده .

وأهم ما يميز خط التعليق كثرة ما فيه من استلقاء وإرسال ؛ وهو شبيه في استداراته بخط النسخ الذى توضح فيه الاستدارات ، وتكثر استداراته ، وتنبو بعض الشيء عن مستوى التسطيع العام ، حتى لكأنها الخطوط المستقيمة وهى ما تزال بعيدة عن الاستقامة لما فيها من تدوير . وتظهر في هذا النوع من الخط زوايا أشبه بالقوائم تختتم بها الاستدارات ، يتسنى للكاتب بعدها أن يزيد من سرعة يده .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٧٣٢ و ١٧٣٣

وتفاوت الاستمدادات في هذا النوع من الخط ؛ فقد تكون من الرفع بقدر سمك الشعرة ، كما قد تكون غليظة لرسمها بصدر القلم أو لتقل في طبقة المداد فوق قطرة القلم ، وتكون نهاية هذه الاستمدادات إما إرسالاً بعرض القلم أو تعقيفا بانحناء راجعة . وعلى الرغم مما يبدو في سطور هذا الضرب من الخط من رشاقة بالغة ، فانك تلحظ فيه بوجه عام ، إلى جانب هذه الرشاقة شيئا غير قليل من « البرود » والازان ، ولا يسعك ، مهما يكن من الأمر ، إلا الإعجاب بقوة مبدعيه وبيننا نجد خط « النستعليق » يستمد أصوله من خط « التعليق » مباشرة ، تلحظ في النستعليق خفة ولطفا لا نجدهما في خط التعليق ، ففي استداراته قوة وحياة ، يقابلهما في خط التعليق جفاف واعتدال في بعض مواطن الكلمة ، هو نهاية تقوس سابق أو بدء لتقوس لاحق ، الأمر الذي من أجله اكتسب خط التعليق شيئا من العنف والجفاف لا تخف وطأته إلا عند الابتداء وال انتهاء . ولهذا السبب عينه كان خط النستعليق أطوع في يد الكتاب من خط التعليق وأسلم انقيادا ، بحيث لا يؤثر ذلك ، في شيء ما ، على رونقه العام ، بجمع هذا جمعا بين فضيلتي الحرية والتسامي .

وبينا تلحظ في خط النسخ غنى وتناسبا في الأجزاء ، واعتدادا بطبيعته ، نجد في خط التعليق قوة ، وشموخا ، وارتجالا ، ونلمس في خط النستعليق في مقابل ذلك صفات : هي الرقة ، والأناقة ، والسهولة ، واللبونة ، والطواعية التي لم تخل بدورها من بعض الارتجال ، وكلها صفات تدل على بلوغ الخطاطين درجة قصوى من التهذيب وسمو الإدراك .

وقد بقي هذا النوع من الخط الأسلوب القومي للكتابة الإيرانية، ولا يزال يتمتع حتى اليوم بقوة هبات أن يصيبها الضعف » .

وينسب اختراع خط « نستعليق » إلى « قبلة الكتاب » مير علي التبريزي الذي كان في خدمة تيمور، وخلفه ابنه عبد الله فآتم بعض التفاصيل في هذا الخط الجديد . وكان له تلميذان مشهوران : أولهما مولانا جعفر التبريزي الذي كانت له رئاسة أربعين خطاطا كانوا يشتغلون دائما للأُمير بإستقر، والثاني هو « أستاذ الأستاذة » مولانا أظهر التبريزي (٨٨٠ هـ أي ١٤٧٥ م) . وقد كان يحب الأسفار، فنقل بين هراة وكرمان ويزد وإصفهان وشيراز وبغداد ودمشق وحلب وبيت المقدس، وانتشر أسلوبه في الخط، فعم أقاليم الشرق الأدنى وإيران . ومن أعظم تلاميذه سلطان علي المشهدي الذي ذاع صيته في بلاط السلطان حسين ميرزا بمدينة هراة بين عامي ٨٧٥ و ٩١٢ هـ (١٤٧٠ - ١٥٠٦ م) .

ومن أصابوا بعد ذلك شهرة واسعة في ميدان الخط سلطان محمد نور (وهو ابن سلطان علي المشهدي)، وزين الدين محمود المشهدي، ومير علي الحسيني، ومحمود بن مرتضى الكاتب الحسيني، وشاه محمود النيسابوري (٩٥٢ هـ أي ١٥٤٥ م) . الذي اشتغل في بلاط الشاه اسماعيل الصفوي، ثم كتب المخطوط المشهور من كتاب المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامي وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني . كما اشتهر أيضا شاه قاسم التبريزي الذي قضى آخر أيامه في القسطنطينية، ونقل إليها أساليب الإيرانيين في الخط .

(١) انظر ص ١١٤ : مراجع كتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٦٠ وما بعدها .

والحق أن العصر التيمورى كان العصر الذهبي في تاريخ تحسين الخط بايران ، فقد شمله بشو تيمور برعايتهم ، وكان الأمير بدر الدين أحد وزراء تيمور من أعلام الخطاطين في عصره ، كما أن ابراهيم ميرزا وباي سنقر ميرزا حفيدي تيمور كانا من الخطاطين المشهورين . وقد ظهر في العصر التيمورى نوعان آخران من الخط : هما الخط الديواني ، والخط الدشتي .

وكان طبيعيا أن تنمو صناعة الورق الثمين ، حتى توصل الايرانيون في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) الى أن يصنعوا منه أنواعا فائقة من الحرير والكان ، عنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التي كانت تكتب عليها . واشتهرت بعض المدن مثل تبريز ودولت اباد بأنواع ممتازة من الورق ، كانت مراسيم الدولة وأوامر السلاطين والأمراء تكتب على أنواع معينة منها ، ولا سيما على ذلك النوع الرخامي الشكل الذي اختلفت إيران بانتاجه ، والذي امتاز بما فيه من تموج ونعاريح وعروق تجعله يشبه المرمر . وفضلا عن ذلك كله فقد كان الايرانيون يستوردون من الصين ضروبا أخرى من الورق الفائق ، وكان الصينيون — كما نعرف — ينتجون أحسن أنواع الورق ، كما كان للخط الجميل عندهم منزلة عظيمة فقرنوه بالأعمال الإلهية المقدسة .

وصفة القول أن توضيح المخطوطات بالصور وتجليتها بالرسوم الملونة كان في المرتبة الثانية بالنسبة الى كتابتها بالخط الجميل ، وأن الخطاطين الايرانيين كانوا يكتبون الأدعية وأبيات الشعر وعبارات الحكمة في أوراق كان الهواة يذلون الأموال الطائلة في سبيل الحصول عليها ، كما يدفع الغربيون الآن الأثمان العالية للحصول على اللوحات المنقوشة بريشة أعلام المصورين .

وقد صنف المستشرق الفرنسي كليمان هوار Clément Huart كتاباً عن الخطوط الإسلامية وأعلام من اشتغلوا بفنون الكتاب في الشرق الإسلامي . فنقل فيه ما جاء من تراجم الخطاطين في بعض الكتب التركية والإيرانية .

على أن المقام لا يتسع هنا للكلام على الكتابات الجميلة التي كانت تزين العائر الإيرانية؛ فضلاً عن أننا لا نعتبرها إيرانية حقاً، فمثل هذه الزخارف الكتابية لم يكن وقعاً على إقليم معين من العالم الإسلامي ، بل انتشرت في كافة أنحاءه حتى أننا لا نشعر بحاجة قصوى إلى الكلام عليه حين نتحدث في شيء من الاختصار عن الفنون الإيرانية ومميزاتها .

المذهب

إن أعظم المخطوطات القديمة شأناً من الوجهة الفنية هي المصاحف التي كانت تكتب بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (العاشم والثاني عشر بعد الميلاد) والتي كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها ، ولا غرو فقد كان الفنانون الذين يرثون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدراً بعد الخطاطين أنفسهم ، وكان المذهب أعظم أولئك الفنانين شأناً . وحسبنا دلالة على علو مكانته أن كثيرين من المصورين كانوا يضيفون إلى أسمائهم لفظ «مذهب» ، وأن المؤرخين كانوا يعنون بالنص على أن بعض المصورين كانوا مذهبيين أيضاً .

(١) اشترك بعض الأساتذة الغربيين في كتابة فصل عن تحسين الخط أو عن الخط الجميل ، نشر في الجزء الثاني من كتاب A Survey of Persian Art (ص ١٧٠٧ — ١٧٤٢) ولكن قسمها كثيراً من هذا الفصل يعرض للخطوط العربية بوجه عام .

وقد أشرنا الى مكانة المذهب بين الفنانين الذين كانوا يتعاونون على جعل المخطوط الايراني تحفة فنية بدیعة . وأكبر الظن أن الخطاط كان يتم عمله قبل كل شيء ، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات ، لترسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك . وقد وصلنا بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المتروك . وكان المخطوط يسلم بعد ذلك الى فنان اخصائي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ثم الى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وأوائل فصوله وعناوينه وغير ذلك من الزخارف المتفرقة . وفي الحق أن الرسوم النباتية والهندسية المذهبة كانت تصل في المخطوطات الثمينة الى أبعد حدود الاتقان ولا سيما في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (نهاية القرن الخامس عشر وفي القرن السادس عشر بعد الميلاد) حين بلغت الغاية في الاتزان والدقة وتوافق الألوان .

ولا ريب في أن تعظيم القرآن كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف ، وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل ، فعنى القوم بهذا الفن ، وذهب بعضهم الى القول بأن الامام علي ابن أبي طالب هو أول من ذهب مصحفا ، وبأن كثيرين من الأمراء وعالية القوم نسجوا على منواله ، فأتيح للخطاط المشهور محمد بن علي الراوندي (هـ في نهاية القرن السابع الهجري والثالث عشر الميلادي) أن يفخر بمن تلقى عنه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب . وإذا تذكرنا أن المذهبين كانوا يحتاجون في صناعتهم الى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر اللازورد والورق الفاخر ، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من القيمة وعظم الشأن في فن تذهيب المصاحف والمخطوطات .

وليس غريبا أن يصيب الإيرانيون ، والمسلمون عامة ، أبعد حدود التوفيق في تحليل الصفحات بالرسوم وتذهيبها ، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم ، حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم في التحف المعدنية والخزفية والحصية وفي المنسوجات والسجاد ، ولم توصل مؤرخو الفن ، بفضل ذلك ، الى معرفة قسط وافر من تطور الرسوم والزخارف والعصور التي تنسب اليها ، لأن عددا كبيرا من المصاحف والمخطوطات المذهبة مكتوب في نهايته تاريخ إنتاجه ، وربما كان فيه أيضا اسم الخطاط والمذهب أو البلد الذي صنع فيه .

ولم يعد تزوين الصفحات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مقصورا على ال « سرلوح » أي الصفحة أو الصفحات الأولى المغطاة بالزخارف المذهبة وعلى العناوين وعلى الجملات (المناطق) التي كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وعلى النجوم الزخرفية المذهبة التي كانوا يسمون الواحدة منها « شمس » ، بل صارت الهوامش تزين برسوم الزهور والنبات والحيوان وبالرسوم الأدبية في بعض الأحيان .

أما زخارف الصفحات المذهبة فكانت في البداية خليطا من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية ، فضلا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

على أن أقدم المخطوطات المذهبة التي يمكن نسبتها الى إيران نفسها ترجع الى عصر السلاجقة ، وتمتاز باستعمال الورق في معظمها ، وبأنها مكتوبة بالخط الدستلي ، وبأنها مستطيلة الشكل وأن ارتفاعها أكثر من عرضها . ومن الرسوم التي يكثر استعمالها في هذه المخطوطات النجوم المسدسة أو الثمانية ،

والمراوح النخيلية (البالميت) ، والفروع النباتية المتصلة (الأرابيسك) . وقد بدأت في عصر السلاجقة طريقة جديدة في الزخرفة والتذهيب وظلت قائمة في العصور التالية ؛ وقوام هذه الطريقة أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة وأن تملأ الصفحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و " الأرابيسك " .

أما عصر المغول فلعل أبداع مخطوطاته المذهبة جزء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية . وقد كتب سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م) بمدينة همدان ، للسلطان الحائتوخدا بنده ، وبيد خطاط اسمه عبد الله بن محمد ابن محمود الهمداني . وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٥٠ × ٤٠ ستيمترا) التي كانت تقدم للأضرحة والمساجد ، وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حدة . ويمتاز هذا الجزء — كسائر المخطوطات المغولية المذهبة — بالابداع في الرسوم والألوان ؛ فهو غني جدا بالرسوم الهندسية المختلفة ، من نجوم على ضرب شتى ومن مخطات ودوائر متشابكة ، وغير ذلك من الأشكال الملونة برسوم النبات والأرابيسك . ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص ؛ بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسي ومع ذلك فقد أتقنوها في هذا المصحف إتقاناً عظيماً .

واستخدم المذهبون في العصر المغولي اللون الذهبي والأزرق والأخضر والأخضر والبرتقالي ، وكانوا يتخذون الأزرق الغامق مركزاً تحيط به سائر الألوان .

وزاد ازدهاز فن التذهيب في العصر التيموري ؛ فثمة مخطوط من الشاهنامه مؤرخ سنة ٨٣١ هـ (١٤٢٧ م) يقال إن فيه صورة الخطاط والمذهب والمصور الذين اشتركوا في إنتاجه وصورة السلطان بايستر الذي قدموا إليه هذا المخطوط ، مما يدل على الاعتراف بفضل المذهب في إخراج المخطوط الفنى وعلى أنه كان يقرن في هذا الشأن بزميله : الخطاط والمصور .

ومن أعلام المذهبيين في ذلك العصر أمير خليل وميرك نقاش ، ومولانا حاج محمد نقاش ؛ وقد كان الأخير خطاطا ثم مذهبا ثم مصورا ، بل إنه اشتغل أيضا بالحيل الميكانيكية وبتقليد الخزف الصيني .

وقد زاد الاقبال على رسوم النبات والزهور والطبيعة زيادة عظيمة في العصر التيموري ؛ فزيّنت بها هوامش الصفحات ، كما استعملت في زخرفة التحف الفنية المختلفة ، والواقع أن العلاقة وثيقة جدا بين رسوم الصفحات المذهبة في العصر التيموري والرسوم المستعملة في سائر ميادين الفن من خزف وسجاد وجلود كتب .

وقد ترك لنا بعض المؤرخين الإيرانيين أسماء أعلام المذهبيين في العصر الصفوى ، مثل يارى ، وميرك المذهب ، وابنه قوام الدين مسعود ، ومولانا حسن البغدادي ، ومولانا عبد الله الشيرازي . ولم يكن عمل المذهبيين في هذا العصر مقصورا على تزيين الصفحات المكتوبة والمرسومة بل كانوا

(١) . Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

ص ٦٩

(٢) انظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٣٩

يذهبون هوامش الصفحات المصورة . وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهبة في أول المخطوط ، وبتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأرابيسك) ذات الوريقات الدقيقة ورسوم السحب الصينية . كما امتاز بعضها برسوم حيوانية مذهبة في هوامش الصفحات على النحو الذي نراه في مخطوط منظومات الشاعر نظامي ، المحفوظ في المتحف البريطاني والذي كتب للشاه طهما سب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ بعد الهجرة (١٥٣٩ — ١٥٤٣)^(١) ومن أبدع الصفحات المذهبة في العصر الصفوي ما نراه في صدر مخطوط « بستان » سعدى المحفوظ في دار الكتب المصرية^(٢) ، والمؤرخ سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) ؛ وعليه امضاء المذهب « يازى » ، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صينية ، وهي من الرسوم الحيوانية النادرة في الصفحات المذهبة والمزينة برسوم متعددة الألوان .

ولم يدخل على أسلوب التذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوي ، اللهم الا أن الألوان المستعملة قل غناها وصفائها ، بينما أصبحت الدقة في رسم الزخارف نادرة . وكان هذا كله طبيعيا بعد أن فقد الفنانون قسطا كبيرا من رعاية الأمراء ، وبعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربي ولم يعد للمخطوطات ما كان لها قبل ذلك من عظم الشأن .

(١) انظر L. Binyon : The Poems of Nizami

(٢) انظر G. Wiet : L' Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ — ٧٨ .

التصوير

كراهيته في الاسلام

لا بد لنا قبل الكلام عن التصوير الايراني من أن نعرض لحكم الاسلام في الصور والتماثيل . ولنبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئاً يمكننا أن نستنبط منه أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون الصور، أو كان لهم فيها حكم خاص . ثم نذكر بعد ذلك أن القرآن الكريم لا يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها . والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الاسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة (آية ٩٢): ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقَاتِهِ وَلَا تَكُونُوا مِنَ الْمُشْرِكِينَ ۚ وَلِكُلِّ قَبْلَةٍ خَلْقُوا صُورَهُمْ ۚ وَلَا تُحْسِنُوا الصُّورَ لِلَّذِينَ هُمْ يَكُونُونَ صُورًا ۚ ﴾ . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة « أنصاب » في رأى المفسرين هي الأصنام الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القرابين، فليس في هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون الى النبي أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها، ولكن بعض العلماء في العصر الحديث يذهبون الى أن النبي لم يفكر في النهى عن التصوير، وأن التصوير كان مباحاً في فجر الاسلام، وأن الأحاديث المنسوبة اليه في هذا الشأن غير صحيحة، وأنها في الحق لا تمثل

(١) أنظر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج ١

ص ٢٦٩ وما بعدها، و Hauteceur et Wiet : Les Mosquées du Caire

ص ١٦٥ وما بعدها .

إلا الرأي الذي كان سائدا بين رجال الدين في بداية القرن الثالث الهجري وهو العصر الذي كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث^(١).

على أننا لا نميل الى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه في عهد النبي وعصر الخلفاء الراشدين؛ بل أكبر الظن أن النبي والخلفاء الراشدين من بعده ثم المتمسكين بالدين من بني أمية نهوا عنه؛ ليحرموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور، التي قد تقود البسطاء الى نسيان الخالق أو اتخاذها وساطة له أو عبادتها لذاتها، فضلا عن أن رجال الدين كانوا يعتبرون عمل الصور أو التماثيل محاولة فاشلة في تقليد الخالق عز وجل.

ومهما يكن من الأمر فإن الأحاديث المنسوبة الى النبي في تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل الى نكرانه، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة. وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة. وليس صحيحا ما يزعمه البعض من أن المذهب الشيعي لا يعترف بهذا التحريم؛ فالواقع أن في كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل^(٢). وقضالا عن ذلك كله، فإن مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمي في إيران قبل قيام الأسرة الصفوية في بداية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

(١) راجع في هذه المناسبة ما كتبه الدكتور محمد حسين حيكل باشا من صفحة ٧ الى صفحة ١٤ في تقديم الطبعة الثانية لكتابه "حياة محمد" عن «عدم الأخذ جزافا بكل ما ورد في كتب السيرة وفي كتب الحديث»؛ وانظر ما كتبه الأستاذ أحمد أمين في بغرل اسلام ج ١ ص ٢٤٩ — ٢٦٨.

(٢) انظر — Th. Arnold: Painting in Islam ص ١١ وما بعدها؛ A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٨ — ١٩١٠؛ وانظر كتاب «التصوير في الاسلام» ص ١٨ — ١٩.

ولكن تحريم التصوير في الاسلام لم يقض على هذا الفن قضاء تاما ، ونظرة الى تاريخ الفنون الاسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان لا يكثرثون بهذا التحريم ، وأن هذا التهاون كان يحدث في شتى أقاليم الامبراطورية الاسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ، ولا سيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير ، كإيران ، وفي البلاد التي تأثرت بإيران في هذا الصدد وخضعت في بعض حقبات التاريخ لنفوذها الثقافي ، كالهند وتركيا ، ومصر في عصر الدولة الفاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب الاسلامية اكترأنا بتحريم التصوير في الاسلام إنما هي الشعوب غير السامية الأصل ، فالأيوبيون مثلا كانوا من أبطال المذهب السني ، ولم يمنعهم ذلك من الاقبال على اقتناء التحف المعدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية الآدمية ، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عربا ساميين ، بل كانوا كردا .

ولا ريب في أن الاسلام ، كشريعة موسى ، لم يتخذ الفن عنصرا من عناصر الحياة الدينية ، ولم يشمله برعايته ، فان تحريم الصور الآدمية ، إن لم يكن لوحظ واتبع في كل العصور والأقطار الاسلامية ، فقد حال دون استخدام التصوير في المصاحف وفي العمائر الدينية كالمساجد والأضرحة — اللهم إلا في حالات نادرة جدا — فأصبحت المساجد والكنس خالية من صور يستعان بها على شرح العقيدة وتقريبها الى المؤمنين ، أو على توضيح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما في المسيحية والبوذية والمناوية .



على أننا نعرف أمثلة كثيرة، في البلاد السنية والشيعة على السواء، يمكننا أن نرى فيها عدم الاكتراث بتحريم التصوير، ولكن الذي يعيننا في هذا المقام هو أن إيران كانت في طليعة الأمم الإسلامية التي لم يؤثر فيها هذا التحريم تأثيراً يستحق الذكر.

أجل، إن رجال الدين في إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين؛ وربما كان تحريم التصوير في الإسلام من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها قسماً من جهود هذا الفن في إيران، ووقوفه عن التطور في حرية واستقلال؛ ولكننا نستطيع أن نقول على وجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهرة في إيران ظهوره في سائر الأقاليم الإسلامية.

والواقع أننا لا نجد الصور في المخطوطات وعلى الخزف والقاشاني والمساجد وسائر التحف الإيرانية فحسب؛ بل إننا نجد أحياناً في المساجد والأضرحة بكامع هارون « وايعهد » باصفهان، حيث يرى فوق المدخل لوح من الخشب المزين بالزخارف المحفورة على شكل ملكين يطيران، كما في نقش طاق بستان الذي يرجع إلى العصر الساساني؛ وكضريح فتح على شاه بمدينة قم حيث ترى ستائر قد طرزت فيها صورة صاحب الضريح؛ وكذلك توجد صورة بالجهم الطبيعي للإمام رضا في ضريحه بمشهد؛ كما أن في كثير من المساجد والأضرحة تحفاً أو قطعاً من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية، الأمر الذي تجنبه المسلمون في سائر الأقطار الإسلامية^(١).

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٧ - ١٩٠٨ الحاشية رقم ٢٠.

وقد ظهر في عالم التحف الإيرانية مصحف فيه بعض صور توضيح مناظر في قصص الأنبياء ؛ ولكنه كتب سنة ١٢١٩ هـ (١٨٠٤ م) وأكبر الظن أن مصوره تأثر بفكرة التصوير الديني في الغرب ؛ ومن المحتمل أن الصور المرسومة في هذا المصحف أحدث عهداً منه ؛ لأن الخطاط لم يترك لها مكاناً فعند المصور إلى حذف بعض الآيات وتغطية مكانها بالصور . وقد يكون هذا كله من عمل أحد تجار العاديات أو المشتغلين بها ؛ أراد أن يجعل لهذا المصحف شأنًا فنياً عظيماً فأضاف إليه بعض الصور^(١) .

وصفوة القول أن الإيرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين في النهي عن تصوير الكائنات الحية ، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الإسلامية مخالفة لتلك التعاليم .

ولعل موقفهم هذا يرجع إلى الأسباب الآتية :

(أولاً) أنهم شعب ميال للفن بفطرته ، وله إحساس بالجمال أعمق وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أي عامل خارجي .

(ثانياً) أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلي الواسع والأفكار الحرة والتسامح الديني يذهبون إلى أن تحريم التصوير في بحر الإسلام كأن يقصد به محاربة عبادة الأوثان التي كان المسلمون لا يزالون حديثي العهد بها .

(ثالثاً) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة لخلق الله تعالى — ومن ثم نشأ قول بعضهم إنما ينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل — والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد

(١) انظر R. Gottheil : An Illustrated Copy of the Koran

في مجلة Revue des Etude Islamiques ص ٢٢ — ٢٤ من عدد ١٩٣١

الخالق لا يفهمها الإيرانيون تماما، فهم يجبلون الله عز وجل ويعظمونه في كل شيء، ولا يخشون تقليده؛ ولا غرو فان الزرادشتية، وهي دينهم الوطني قبل الاسلام، كانت تشعرهم باشتراكهم مع «أهورا مزدا» إله النور والخير في محاربة «أهرمن» إله الظلمة والشر^(١).

(رابعاً) أن الإيرانيين قوم من الجنس الآري، ولم يكونوا كالساميين يحسون شعوراً نفسانياً يبعدهم عن التصوير، أو ينسبون إلى الصور قوى سحرية وشرواً جمّة^(٢).

(خامساً) أنهم ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن أسلافهم من الكيانيين والساسانيين؛ وأن ماني مؤسس المذهب الذي ينسب إليه ظهور بينهم وكان مصوراً ماهراً، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه، واستخدمه في توضيح كتبه، وكان الإيرانيون يعجبون بمهارته في التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته.

(سادساً) أنهم كانوا معززين بالشعر إلى حد كبير، ولا سيما ما كان يمت بصلة كبيرة إلى تاريخهم المجيد وشعورهم الوطني وطبيعة بلادهم. وكان

(١) كتب أستاذنا أحمد أمين: «ورأوا (الإيرانيون) أن آلهة الخير في نزاع دائم مع آلهة الشر، وأعمال الإنسان من صلاة ونحوها تعين آلهة الخير في منازلها آلهة الشر، وانخفضوا النار رمزاً للضوء وبعبارة أخرى رمزاً لآلهة الخير، يشعلونها في معابدهم، وينفخونها بأمدادهم، حتى تقوى على آلهة الشر وتنتصر عليها» (بغز الاسلام ج ١ ص ١١٨).

(٢) راجع L. Hauteccour et G. Wiet: Les Mosquées du Caire.

توضيح المخطوطات الشعرية بالصورة يحقق الغرض منها ويلائم مزاجهم
الفنى^(١).



يق علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب اليه بحود التصوير
الايرانى وبعده عن الطبيعة، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط الى تعاليم
الدين الاسلامى فى تحريم التصوير، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير
قوى .

ونحن نذهب الى أن المسئول عن طبيعة التصوير الايرانى هى البيئة التى
كان يعيش فيها الفنانون ، والأساليب الفنية التى ورثوها عن أسلافهم من
سكان الحضبة الإيرانية وبلاد العراق والحزيرة والشرق الأدنى عامة ؛ فإن
هؤلاء لم يكن لديهم ، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية
بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ، ما يمكن أن يدفعهم — كالأغريق مثلاً —
الى دراسة الجسم الانسانى دراسة متقنة ، والعمل على تصويره أو صناعة

(١) ومن أقدم ما نعرفه فى هذا الصدد أن الأمير السامانى نصر بن أحمد (٣٠١ — ٣٣١ هـ
أى ٩١٢ — ٩٤٢ م) أمر الشاعر رودكى بتلخيص ديوانه ثم طلب الى فنانين صينيين أن
يوضحوا الترجمة المنقولة بالصورة . ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هذا الكتاب ،
فقد كتب ابن المقفع فى «باب عرض الكتاب» من الترجمة العربية التى قام بها : «ويبقى الناظر
فى هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقسام وأغراض : أحدها
والثانى إظهار بحالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» كما كتب أيضاً «وقد يذهب الناظر
فى كتابنا هذا أن لا يجعل غاية التصفح التزويق بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال ...»
وفى هذا دليلان على أن كتاب كتيبة ودمنة كان يزين بالنقوش والتصوير منذ القرن الثانى بعد
الهجرة (الثامن الميلادى) .

ولما أتم الفردوسى نظم الشاهنامه سنة ٥٠١ هـ (١٠١٠ م) أقبل الفنانون على توضيحها
بالصور إقبالهم على تزوين دواوين الشعر ، ولا سيما منظومات الشاعرين نظامى وسعدى .

التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة. وحسبنا أن نوازن بين تماثيل اغريق وتماثيل قديم من إيران أو العراق لنندرك الفرق بين المدرستين في الفن : مدرسة الاغريق والفنون الغربية التي انحدرت منها ونسجت على منوالها ، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الاسلامية ، ولا سيما الايرانية ، التي ورثتها واقتضت آثارها . والواقع أن الفن الايراني من خير الأمثلة لتوضيح نظرية « تين » Taine في تأثير البيئة على طبيعة الفنون^(١) .

وهكذا نرى أن تحريم التصوير في الاسلام لم يعطل ازدهار هذا الفن على يد الايرانيين وتلاميذهم من الهنود والترك ، بل إن الايرانيين لم يحجموا عن تصوير بعض الموضوعات الدينية ، ولا سيما في سير الأنبياء ، كصورة مولد النبي ، ومقابلته الزاهد بجيرا في الشام ، ورفع الحجر الأسود ليضعه في جدار الكعبة ، وشق صدره وهو يقيم في البيداء عند مرضعته حليلة السعدية ، وجلوسه في غار حراء يتلقى الوحي ، وقصة المعراج ، واختفائه مع أبي بكر في الغار يوم الهجرة ، وموت أبي جهل في غزوة بدر ، وتحطيم النبي الأصنام في البيت الحرام بعد فتح مكة ، وحادث غدير خم الذي يقول الشيعة إن النبي عليه السلام أوصى فيه بأمرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون خليفة له ، وصور الإيرانيون غير هذا من الأحداث في سيرة النبي عليه السلام ، أو في سيرة بعض الأنبياء الآخرين^(٢) .

ولكن علينا ألا ننسى أن المصورين الايرانيين لم يتخذوا التصوير وسيلة لشرع عقائد الدين الاسلامي ، ولم يظنوا كالمصورين المسيحيين أنهم دعامة

(١) انظر مقالنا عن « تين وفلسفة الفن » في العدد الأول من مجلة الثقافة (٣ يناير سنة ١٩٣٩) .

(٢) راجع Th. Arnold : *Painting in Islam* ص ٩١ — ١٢٢

من دعائم الدين ، وأن آثارهم الفنية تشرح العقائد وتبعث في قلوب المؤمنين روح التدين والتقوى والتضحية . ولا عجب فقد كان المصورون المسلمون مبهوتين من رجال الدين ؛ بينما كانت الكنيسة المسيحية تظل الفنانين بحمايتهم ورعايتهم ، حتى غلب على لوحاتهم الفنية طابع ديني لم يستطيعوا التحرر منه إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادي .

على أننا لا نستطيع أن ننكر أن التصوير الإيراني كان محدود المجال ، وأنه لم ينتشر انتشار التصوير في المدارس الغربية ، ولم يكن للجمهور نصيب وافر فيه ؛ بل كان يقوم على أكتاف الملوك والأمراء .

وجدير بنا أن نشير إلى مذهب "الايكونوكلاسم" أو كاسري الصور (من اليونانية "eikôn" بمعنى صورة و "klaō" بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين ؛ ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ؛ ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧م. ففضى على مذهب كاسري الصور في الكنيسة المسيحية الشرقية ، أما في الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل في القرن السادس عشر الميلادي ، ويرجح أن القائمين بحركة كاسري الصور عند المسيحيين في القرن الثامن الميلادي كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين في هذا الصدد^(١) .
وفضلاً عن ذلك فالتناظر نلاحظ أن المسيحية كانت منذ البداية تفضل التصوير على النحت ؛ فكأنها كانت لا تثق كل الثقة بفن النحت ، الذي

(١) انظر ص ٣ و ٤ من المقدمة التاريخية التي كتبها الأستاذ فيث في كتاب ،

• E. Pauty : Bois Sculptés d'Eglises Coptes

خلدت آثاره آلهة العصور الوثنية في تماثيل غاية في الجمال والابداع، واعتبرت الكنيسة التصوير فنا أكثر قدسية، ففقد النحت قسطا كبيرا من جلال شأنه.

نشأة التصوير الاسلامي في إيران

أما نشأة فن التصوير في المخطوطات الإيرانية فإسنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق . أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة في إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما في العصر الساساني، وكانت تزين بها جدران القصور على النحو المعروف في الهند . وقد عثر الأستاذ هرتزفيلد Herzfeld على نماذج منها بإقليم سجستان في شرقي الهضبة الإيرانية، ولكننا لا نعرف تماما هل كان هذا التصوير الحائطي ، والتصوير عند أتباع المذهب المانوي الأساس الذي قام عليه التصوير في إيران ، أو أن علينا ألا ننسى أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية في العراق والحزيرة^(١) ، وأن ننسب إليها قسطا وافرا من الأساليب الفنية التي اتخذها الإيرانيون في فن التصوير .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير في المخطوطات عند الإيرانيين إلى تلك المصادر مجتمعة، مضافا إليها بعض الأساليب التي نقلتها إيران عن الصين والهند . أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها في العصر الاسلامي يكاد يكون مقصورا على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير في إيران، وكان ميدانها في البداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٢٠ - ١٨٢٨

الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة . وعلى الرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا ، فإن الاختصاصيين في الفنون الإسلامية وذوى الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض ، ويقسمونها الى طرز أو مدارس ، لكل منها مميزات . وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى في التصوير ، فقامت المدرسة المغولية أو الترية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدارس التيمورية ولا سيما مدرسة هرة في القرنين الثامن والتاسع (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدرسة الصفوية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدا يُم في معظم الأحيان عن بعض العجز والتأخر . كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية في التصوير ، ولا سيما بعد أن أُرسل الشاه عباس الثاني ١٠٥٢ - ١٠٧٧ هـ (١٦٤٢ - ١٦٦٧ م) بعض البعثات العلمية ليلقي الفن في إيطاليا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى .

مدرسة العراق أو المدرسة الساجوقية

وقد عرفنا في التصوير الإسلامي مدرسة أخرى تنسب الى العراق أو بغداد في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية ؛ فالأشخاص فيها عليهم مسح سامية ظاهرة والأسلوب الفني مأخوذ - الى حد كبير - عن الصور في مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

ولاشك في أن إيران كانت فيها مدرسة فنية معاصرة لمدرسة بغداد وتشبهها أيضا في رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المزركشة والسحنة المهادئة ربما تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير . وكانت الصور في هذا العصر ترسم على الصفحة نفسها في معظم الأحيان ، بينما أصبح الشائع في العصور التالية أن ترسم الصورة على حدة ثم تلصق في الفراغ المعدة لها بين صفحات الكتاب .

وربما كان الأفضل أن نطلق اسم « المدرسة السلجوقية » على هذه الصور التي نسبها الى العراق أو بغداد ، فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن في بغداد أو في العراق فحسب ، ولكنه كان — على كل حال — في أملاك السلاجقة المترامية الأطراف . وكان المصورون — سواء أكانوا عربا أم إيرانيين — يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة .

ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم « مينائي » والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فإن ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردد في نسبتها الى إيران ، فإن لغتها إيرانية ، ورسومها تتأثر عن سائر الصور السلجوقية ، ولا سيما أن الصور في هذه المخطوطات الإيرانية ليست مرسومة على الصفحات وبدون أي « أرضية » وإنما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر . ومعظم هذه

المخطوطات ترجع الى النصف الأول من القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

وطبيعي أن نجد مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجري ، يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية في المدرسة السلجوقية وفي المدرسة الإيرانية المغولية التي خلقتها ، ومن أعظم هذه المخطوطات شأنًا كتاب منافع الحيوان لابن نجيبشوع في مكتبة بين بنت مورجان Pierpont Morgan وقد كتب في مراغة للسلطان غازان خان سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) .

المدرسة الإيرانية المغولية

أما أولى مدارس التصوير الإيرانية الحقة فهي المدرسة الإيرانية المغولية . وقد كانت أعظم المراكز الفنية التي ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية وبغداد ، تبريز — في إقليم آذربيجان جنوب غربي بحر قزوين — كانت مقر الأمراء المغول في الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم في الشتاء بعد أن استولوا عليها سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) ؛ أما سلطانية فمدينة في العراق العجمي ، سكنها كثيرون من أمراء المغول . وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبخاري وسمرقند ، ولكن مجدها بين المدينتين في التصوير إنما يرجع الى عصر تیمور وخلفائه .

وطبيعي أن نذكر حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية في عصر المغول أن العلاقة كانت وثيقة في عصرهم بين إيران والشرق الأقصى ؛ فان الأسرتين اللتين كانتا تحكمان في الصين وفي إيران طوال القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) هما أسرتان مغوليتان

تجمعهما روابط الجنس والقربا ، فضلا عن ذلك ، فإن المغول عند ما استوطنوا إيران استصحبوا معهم فناني وصناعا وثراجمة من الصينيين . ولذا فإننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول ؛ ونرى على الخصوص أن الإيرانيين ، حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير ، استحسنوا الانصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية ، وساروا في طريق خاص ، تطوّر تطوّرا طبيعيا حتى وصل الى شكله النهائي في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) وبلغ أوج عظّمته على يد الأسرة الصفوية في القرن العاشر (السادس عشر الميلادي) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التي تتجلى في سحنة الأشخاص ، وفي صدق تمثيل الطبيعة ، ورسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات التي عرفناها في المدرسة العراقية السلجوقية ، وفي مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان . فضلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ولا سيما رسوم السحب (تنّى) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوءا بالحروب ؛ فلم تكن صورته كثيرة أو لم يصل إلينا منها إلا شيء يسير ؛ ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التي تراها في صور العصر التيموري أو العصر الصفوي ؛ وانما كان أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربي ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم .

ومما بلغت النظر في صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس ، فللمحاربين أكثر من نوع واحد من الخوذات ، والسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل ، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمام .
وأكثر صور هذه المدرسة موجود في مخطوطات « الشاهنامه » وكتاب « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين (٧١٨ هـ - ١٣١٨ م) ،
الذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز ، سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور .



ومن أشهر المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة نسخة من « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين ، مؤرخة بين عامي ٧٠٧ و ٧١٤ بعد الهجرة (١٣٠٧ - ١٣١٤ م) ، ولكنها مفترقة الآن ، بغزة منها محفوظ في مكتبة جامعة ادنبره والآخر في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن . وفي صورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الاسلامي والانجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية ، ويمكننا أن نرى في بعضها بقايا الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية ، ولا سيما في سحن الأشخاص ورسم الخيول ، كما نرى في صور أخرى بدء تأثير الشرق الأقصى في رسم الزهور والأشجار .

ومن المخطوطات التي يظهر في صورها تحول هذه المدرسة تحولاً تاماً الى الأساليب الإيرانية نسخة كبيرة من الشاهنامه ، كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديموت Demotte وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوربا وأمريكا . وأكبر الظن أن عدداً من الفنانين اشترك في توضيح

(١) انظر كتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٣٥ و ٣٦ ، والملاحق رقم ٦ و ٧

هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم، ومع ذلك فإن الذي نعرفه منها يمكن نسبته إلى مصور واحد. ويظهر في تلك الصور التأثر بالأساليب الصينية في رسم الجبال والأشجار، كما أن الفنان وفق في رسم الأشخاص إلى شيء من قوة التعبير وإلى تمييز السحن بعضها عن بعض. ومن مميزات الصور في هذا المخطوط الأرضية الذهبية التي يندر وجودها في الصور الإيرانية القديمة. وأكبر الظن أنه كتب ورقمت صورته في تبريز حوالي سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٥ م) ^(١).

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن في متحف طوبقايوسراي باستانبول ومؤرخ من سنة ٧٣١ هـ (١٣٣١ م)؛ ولكن صورته وسط بين الصور السلجوقية وصور مخطوطي الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثنا عنهما في السطور السابقة؛ فهي تتنازع بالعودة إلى اتخاذ الأرضية الحمراء، وإن رسوم الأشخاص فيها تغلب عليها مسحة من البساطة والسذاجة. أما التأثير المغولي فظاهر في زخارف الملابس وفي رسم المناظر الجبلية والزهور ^(٢).

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى المدرسة الإيرانية المغولية في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليلية ودمنة ثم جمعت في مرقعة (اليوم) للشاه طهماسب؛ وكانت محفوظة في مكتبة يلديز؛ ولكنها الآن في مكتبة الجامعة باستانبول. وقد كان الأستاذ ساكسيان أول من كشف هذه الصور وكتب عنها؛ فذهب إلى أنها من صناعة مدرسة فنية ازدهرت في خراسان في النصف الثاني من القرن السادس

(١) انظر اللوحات من رقم ٢٠ إلى ٢٩ في Schulz: Die persisch-islamische Miniaturmalerei.

(٢) انظر اللوحات من رقم ٢٥ إلى ٢٧ في Binyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting.

المعجى^(١) (النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي)، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية، قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم في إيران. ولكن نظرية ساكسيان لم تلق أذنا صاغية، فاعترض عليها سائر مورخى الفنون الإسلامية، لأن الدقة في رسم الأشخاص في تلك الصور لا يمكن وجودها في القرن السادس المعجى مع ما نعرفه في الصور المصنوعة في القرن السابع من بساطة ومسحة أولية؛ فضلا عن أننا نشاهد في الصور التي نحن بصدددها الآن أن الفنان قد هضم ما اقتبس من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية وأنه قد أصاب حظا كبيرا من التوفيق في ملاحظة الطبيعة وفي إكساب صوره شيئا من الحركة، وفي إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية إتقاناً لم يوفق إليه الفنانون الذين كانوا يعملون في تبريز؛ مما يجعلنا على أن ننسبه إلى هراة، التي ازدهرت في منتصف القرن الثامن المعجى (الرابع عشر) وكانت عاصمة لأسرة الكرت، وهي — كما نعرف — أسرة ترجع نسبها إلى الغوريين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهند بين عامي ٥٤٣ و ٦١٢ هـ (١١٤٨ — ١٣١٥ م)، مما يفسر بعض ما نجد من روح هندية في تلك الصور.

ولما سقطت الأسرة الأيلخانية سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م)، استولى بنو جلائر على جزء كبير من أملاكها ولا سيما العراق وغربي إيران، فقامت في عاصمتهم، بغداد، حركة فنية مباركة ولم تلبث أن امتدت إلى تبريز حين خضعت لهم منذ سنة ٧٦٠ هـ (١٣٥٩ م). وكان السلطان غياث الدين

(١) راجع Sakisian: La Miniature Persane ص ٤ وما بعدها وانظر

كتابنا «الصور في الإسلام» ص ٢٩ واللوحة رقم ٩

أحمد بهادر الجلائرى (٧٨٤ - ٨١٣ هـ أى ١٣٨٢ - ١٤١٠ م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمل برعايته فنون الكتاب .

وفي المكتبة الأهلية بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ، كتبت لمكتبة هذا السلطان سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) بخط « فستليق » ، الذي ظهر في مدينة تبريز قبل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير ؛ فلعل هذه النسخة من « عجائب المخلوقات » قد صنعت في تلك المدينة . كما يمكننا أن ننسب الى تبريز أيضا مخطوط شهير من « جامع التواريخ » لرشيد الدين ، محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس ؛ ولعله يرجع الى نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)^(١) . ونرى في صور هذا المخطوط بعض الميزات الفنية التي تزداد ظهورا في القرن التالي ؛ ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتحجيل الملايس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسة التي ازدهرت في العراق وغربي إيران على يد بنى جلائرى هي حلقة الاتصال بين المدرسة الإيرانية المغولية والمدارس التيمورية .

ومن أبدع الآثار الفنية التي خلفتها المدرسة الجلائرية في بغداد مخطوط بحيل من قصائد خواجو كرمانى في شرح غرام الأمير الايرانى همای بهمايون ابنة عاهل الصين . وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى وقد كتبه الخطاط المشهور ميرعلى التبريزى في بغداد سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) ؛ وعلى إحدى صوره اسم المصور « جنيد نقاش » السلطانى ، نُسبه الى السلطان أحمد الجلائرى ، الذى اشتغل هذا الفنان في بلاطه ، وتبدوق هذا المخطوط

(١) انظر Blochet : Musulman Painting من اللوحة ٥٩ الى ٦٥

كل الظواهر الفنية التي امتازت بها المدرسة التيمورية في التصوير، فرسوم الأشجار والزهور غاية في الإبداع، وصور الأشخاص روعى فيها جمال النسبة والارتباط بالوسط الذي تقوم فيه؛ فكانت الخطوة الأولى للصور التي رسمت بعد ذلك في شیراز وغلبت عليها الرسوم الطبيعية الخالية من الصور الآدمية والحيوانية.

وفي مكتبة طوب قابو سراي باستانبول مخطوط من الشاهنامه كتب في شیراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م)، حين عاش في هذه المدينة الشاعر الكبير حافظ الشيرازی (٥٧٩١ هـ أي ١٣٩٨ م)، على أن الأشخاص في صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسحة الاصطناعية الأولية التي عرفناها في القرن السابع وبداية القرن الثامن بعد الهجرة^(٢).

مدارس العصر التيموري

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشروفي القرن الخامس عشر بعد الميلاد). وكان من أعظم مراكز التصوير شأنا في عصر تيمور مدينة سمرقند، التي اتخذها هذا العاهل مقرا لحكمه منذ سنة ٧٧١ هـ (١٣٧٠ م)

(١) أنظر كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ٣٩ والفهارص رقم ٢١٠ و ١٢٣ وراجع Sakisian : Ia ، ص ٥٠ - اللوحة ٤٥ ، Martin : Miniature Painting ، ص ٣٢ وشكل ٣٧ و ٣٨ .

(٢) راجع Aga-Oglu : Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts

في مجلة Ars Islamica ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ١٩٧

ويجمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة ، ولكن تبريز وبغداد وشيراز ظلت أيضا من مراكز هذا الفن وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة . على أن الصور التي تنسب إلى مدينة سمرقند ، على وجه التحقيق ، نادرة جدا . ولعلنا لا نستطيع أن ننسب إليها شيئا كثيرا ، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة في معظم الأحيان بالخبر الصيني^(١) ، ثم بعض رسوم متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية الصينية وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات في موضوعات فلكية^(٢) .

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا ، لأنها خضعت لقبائل التركان بين عامي ٨٠٩ و ٨٧٢ بعد الهجرة (١٤٠٦ و ١٤٦٧ م) ، وتأثرت بمدرسة بنى جلائر ، ولم تلحق بشيراز وهراة في الأساليب الفنية الجديدة التي وفتها إليها في عصر تيمور وخلفائه . ومن الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى تبريز في هذا العصر صورة في صفتين محفوظة في مجموعة كيثوريكان بنو يورك . ولعلها كانت في صدر مخطوط من شاهنامه ، وهي تمثل وليمة في حديقة ، اجتمع فيها تيمور وبعض رجال بلاطه وخدمته^(٣) .

وفي عهد شاه رخ أصبحت هراة محط رجال الفنانين وميدان نشاطهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظته ،

(١) أنظر كتابنا « التصوير في الإسلام » ، المجلد رقم ١٧

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٤٢

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤٣ و ١٨٤٤

بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفًا على الفن ورجاله ، ولذا اجتاز الفن في عصره مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثير بها ، ووصل إلى عنفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزءا لا يتجزأ منه .

والصور التي رسمت في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة . وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حدتها أى تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الاسفنج ، وفضلا عن ذلك فقد استطاع الفنانون الوصول إلى إيجاد نسب معقولة بين الأشخاص في الصورة وما يحيط بهم من عمائر ومناظر .

وجدير بنا أن نشير هنا إلى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيجوريين الرئيسيتين ، مدرسة هراة ومدرسة شيراز ، لا يزال غير واضح ، ولكننا نستطيع أن نقول ، على وجه عام ، إن مدرسة شيراز أكثر اتصالا بالعصر السابق من مدرسة هراة ، وإن التطور في هذه المدرسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى مدرسة شيراز شاهنامه في استانبول مؤرخة من سنة ٧٧٣ هـ (١٣٧٠ م) ؛ وأخرى في دار الكتب المصرية ، كتبت سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ؛ ونرى في صور هذين المخطوطين بعض التنوع في رسم المناظر الطبيعية ؛ ولكن الألوان فاتحة وبرتاقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا مجموعة من الشعر محفوظة في متحف الفن التركي والإسلامي باستانبول ومؤرخه سنة ٨٠٦ هـ (١٣٩٨)^(١) وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية، من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور، بدون أى رسم آدمى؛ مما دعا إلى القول بأن هذا الفنان إنما صور المثل العليا في نظرية الخليفة عند المزدكية، وأنه ربما كان من أتباع هذا المذهب. ولينا في حاجة إلى القول بأن رسم مثل هذه المناظر الطبيعية لا يتعارض مع الإسلام في شيء.

وفي مجموعة جلبنيكان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣ هـ (١٨١٠ م) لاسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاه رخ^(٢). ويمتاز هذا المخطوط بأن فيه، عدا المتن، حاشية ذات أركان زخرفية جميلة. أما كاتبه فهو محمود مرتضى الحسيني الذي كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية، محفوظا الآن في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)؛ وقد صنع لمكتبة الأمير بالبنكر^(٣). ويمتاز بحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص في صوره، وبالألوان الهادئة الخفيفة، والأساليب الاصطناعية في رسم التلال.

(١) انظر Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ ؛ ومقبال الأستاذ Aga-Oglu في مجلة Ars Islamica ، ص ٧٧ — ٩٨ من السنة الثالثة (١٩٣٦).

(٢) انظر المصدر السابق، لأكيان؛ شكل ٤٤ — ٤٧

(٣) راجع E. Kühnel : Die Baysonghur - Handschrift der Islmischen Kunstabteilung في العدد ٥٢ (سنة ١٩٣١) من الكتاب السنوي لجنوعات الفنية البروسية Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة في العصر التيموري أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ؛ ولأننا لا نعرف المركز الذي ينسب إليه عدد كاف من المخطوطات ، يمكننا بالموازنة والقياس أن نحدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهما يكن من الأمر فإن العصر الذهبي للتصوير الإيراني انما يبدأ في عهد خلفاء تيمور : ابنه شاه رخ وحفدته بايسنقر وإبراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ؛ إذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الانتاج وإتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة إلى مقاطعات مختلفة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط ، كما للعاهل الأكبر الذي كان يشرف على إدارة الامبراطورية كلها ؛ ولذا فقد نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ في مدينة هراة مكتبة ومجمعاً لفنون الكتاب ، ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعاً للفنون ، استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجلدين ؛ فانتقلت صناعة التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز إلى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى في عصر تيمور وخلفائه فانها لم تضعف ؛ لأن سقوط أسرة المغول في إيران سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) . تبعه سقوط أسرة يوان المغولية في الصين وقيام أسرة منج التي حكمت

من سنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٨ م) الى سنة ١٠٥٤ هـ (١٦٤٤ م)، فكان طبيعيا أن ينشأ الود المتبادل بين الأسرتين الحديديتين بعد نجاحهما في تقوية بعض نفوذ المغول . وتبدلت البعثات بين الصين وإيران في عصر شاه رخ وبايسنقر . وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية ، كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في إيران . والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فإن أكثر الصور الإيرانية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر) تنسب الى مدينة هراة، التي كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بطموح الفنانين فيها الى التطور والتجديد، ويظهر بعض المصورين من ذوى الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة، وبالميل الى دقة تصوير التفاصيل في الرسم ، وبغنى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي ، وبتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة مخطوط من كلية ودمنة محفوظ الآن في مكتبة قصر جليستان بطهران^(١) . ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة، وهضم العناصر الصينية التي اقتبسها الفن الإيراني في هذا السبيل . ولا شك في أن هذا المخطوط يشبه الى حد كبير مخطوط كلية ودمنة المحفوظ

(١) أنظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

اللوحات ٢٨ و ٣٤ و ٣٦

في مكتبة الجامعة باستانبول والذي تحدثنا عنه في الصفحات السابقة ؛ ولكنهما يختلفان في الصور الآدمية، فهي في المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب إلى الطبيعة منها في مخطوط طهران .

وفي مجموعة المستر شستر بيتي Chester Bently مخطوط من «جلستان» سعدي ، كتب سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) للأمير باينقر ، بيد الخطاط جعفر البايستقري الذي استقدمه الأمير من تبريز ليكمل في جمع فنون الكتاب بمدينة هراة^(١) . وفيه ثمان صور بديعة يبدو فيها الاتقان والميزات الفنية التي نعرفها في مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمتلكها الآن الحكومة الامبراطورية الايرانية ؛ وتكاد تكون أبداع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ؛ وذلك لاتقان صورها ، وإبداع زخارفها ، والمهارة في تصوير الحوادث تصويراً تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماك ووحدة التأليف ، والتنويع الذي يبعد الملل الذي تسببه المناظر المكررة في مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز ، ولمراعاة الدقة في رسم الخيل ، والشجيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلاً عن العناية الشامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأواني وما إلى ذلك^(٢) .

ومن أبداع الصور التي تنسب إلى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوطة الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس ؛ وهي تمثل لقاء هماي وهمايون

(١) أنظر اللوحة ٤٢ ب من المصدر السابق .

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٥١ — ١٨٥٢

في حدائق القصر الملكي بمدينة بكين (أنظر شكل ٤٤) . ويتجلى فيها حب الطبيعة ، وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين ، فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .

وثمة عدد من الصور المستقلة المنقوشة على الحجر ، على النحو المتبع في الشرق الأقصى . ويمكن نسبتها الى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وتتميز بوضوح التأثير الصيني فيها ، حتى يظن أنها من رسم المصور غياث الدين الذي سافر بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٧ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٤ م) مع بعثة أرسلها شاهرخ الى الصين . وإحدى هذه الصور محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston وتمثل حبيبين جالسين على سجادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة . والثانية في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وفيها أشخاص يجوار شجيرات مزهرة . أما الثالثة ففي مجموعة الكونتس دي بهاج Comtesse de Béhague وتمثل لقاء همامي وهمايون وقد أصاب فيها الفنان توفيقا عظيما في الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية^(١) .

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) في أن تميز عن سائر المدارس التيمورية وتفقد صلتها بها ؛

(١) أنظر A. U. Pope; A XVth century Persian painting on silk

في مجلة Apollo ، السنة العشرين (١٩٣٤) ص ٢٧٦ — ٢٧٧ ؛ وكتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٤٣

(٢) أنظر مقال الأستاذ ديماندي Dimand في Bulletin of the Metropolitan

Museum ، السنة ٢٨ (١٩٣٣) ص ٢١٣

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحة ٨٧٨

فأصبحت لها ذاتية قوية في تأليف الصور ورسمها وتلوينها . وطبيعي أن بعض الفنانين لم يستطع أن ينفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ؛ بينما سار آخرون في ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التي تتجلى فيها المميزات الفنية التي عرفناها في مدرسة هراة شاهنامه في الجمعية الأسيوية الملكية بلندن كتبت للأمير محمد جوكي ابن شاه رخ . وقد توفي هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥) ؛ فأكبر الظن أن المخطوط يرجع الى ما قبل وفاته ببضع سنوات ^(١) .

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . ويدل ما في صورة من المناظر الطبيعية ، ورسوم الهائر ، والسحنات المغولية ، وانسجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التي وفق اليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفي المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب «هفت بيكر» للشاعر نظامي يحتوي على صورة بدية جدا تمثل بهرام جور مثبت لحبيته فروسيته ومهارته في الرماية ^(٢) — وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه — وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والنبال ؛ وعليها اسم المصور العظيم بهزاد ؛ ولكنها نسبة لا نظن أنها صحيحة ؛ لأن الصورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهزاد ، مما سيأتى شرحه في الصفحات التالية . والواقع أننا نعرف أسماء بعض

(١) انظر المصدر السابق ؛ لوحة رقم ٨٧٥ و ٨٧٦

(٢) انظر العدد الأول من مجلة « الثقافة » في ٣ يناير سنة ١٩٣٩ ، ص ٢٤ واللوحة

الفنية التي تراجمها .

المصورين في مدرسة هراة ، ولكننا لا نستطيع أن ننسب إلى أحدهم
أى صورة في مخطوط معين . ولعل أعظم هؤلاء المصورين هو
روح الله ميرك نقاش الذى يقال إنه كان أستاذا لبهزاد ، والذى تنسب
إليه صورتان في مخطوط من المنظومات الخمسة للشاعر نظامى مؤرخ من
سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) .

وصقوة القول أن التصوير الأيرانى في عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة
الأخيرة في سبيل الكمال الذى بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء
هذا الفن في صدر الدولة الصفوية . وذلك على الرغم من أن العاهلية
التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء التراع بين خلفائه ، حتى
استولت قبائل التركمان على غربى إيران ، وقامت دولة الأوزبك في بلاد
ما وراء النهر ، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور في شرقى إيران ؛
ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بغیر أن يؤثر
ذلك في ازدهار صناعة التصوير ؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين
عامى ٨٧٣ و ٩١١ بعد الهجرة (١٤٦٨ - ١٥٠٦ م) من العصور الذهبية
لتنلك المدينة في الأدب والفن ، فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارة الآسيوية ،
وانتصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيون ؛ وكان هو ووزيره
مير على شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الأيرانى ، حتى ظهر في خدمتهم
بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الاسلامى .

(١) أنظر Martin - Arnold : The Nizami MS. illuminated

Sakisian : La Miniature Persane و by Bilzad, Mirak & Qasim Ali

بهزاد

ولد بهزاد في مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ (١٤٥٠ م) . وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين بيقر ووزيره مير علي شير . وظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه اسماعيل الصفوي سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معه الى تبريز حيث زاد نجمه تألقا ، ونال من الشرف والفخار في خدمة الشاه اسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الاسلامي . وقد حفظ لنا أحد المؤرخين الايرانيين نص البراءة التي تسلمها بهزاد حين عينه الشاه اسماعيل سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمكتبته الملكية وجمع فنون الكتاب ، فجعله رئيسا لكافة أمناء المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم .

وذاع صيت بهزاد في إيران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها باليرانيين صلات فنية . وفاق في الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ، فأثنى عليه المؤرخون الثناء الجلم ، وقرنوه بما في الذي يضرب به المثل عند الايرانيين في إتقان التصوير ، وقالوا إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، وإن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجماد حياة ... الخ ، كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا الى جمع آثاره الفنية وكتب عنه « بابر » القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل بعض مؤرخي الفنون من الغربيين على دراسة التصوير الاسلامي ، عرفوا لبهزاد منزله الجليلة ، ولكن بغض المحدثين منهم يرون

أنه نال أكثر مما يستحق^(١) . وفي رأينا أن هذا الزعم الأخير مبالغ فيه الى حد كبير .

على أن هذه الشهرة الواسعة التي أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده ؛ بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً لشأنها ؛ كما أن تجار العاديات وبعض الجواة كانوا ينسبون اليه صوراً ليست من عمله ، رغبة منهم في الكسب الوافر . والحق أن هذا جعل دراسة أسلوبه الفني أمراً عسيراً ؛ فإنا لا نستطيع أن نضمن إلى حكم نصدره بعد بحث الصور القليلة التي ثبت قطعياً نسبتها اليه .

وثمة صور أخرى ليست بعيدة كل البعد عن أسلوبه في الرسم ؛ ولكن ليس عليها امضاءه ؛ ولعل الخير كل الخير في مواصلة الدرس والموازنة حتى يمكن أن نعرف عن حقيقة آثاره الفنية أكثر مما نعرف الآن .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عتوا بوضع امضائهم على آثارهم الفنية . وقد استطاع بفضل علو مكانته أن يقتصر على الخطاطين انتصاراً ميبناً ؛ فقد ذكرنا أنهم كانوا أعلى منزلة من المصورين ، وكانوا يتحكمون في حجم الصور ، وفي انتقاء الموضوعات ، وفي تحديد الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات يرسم فيه المصورون ؛ ولكن بهزاد قضى

(١) انظر Blochet : Musulman Painting ص ٦٩ ؛ Sakisian :

La Miniature Persane ص ٦٩ و ٧١ ؛ وكذا «التصوير في الاسلام» ص ٥٢

(٢) راجع مادة «بهزاد» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية فقد جمع فيها الأستاذ ايتنجهاوزن Ettinghausen بيانات وافرة عن حياة بهزاد وما نسب اليه من الآثار الفنية .

على ذلك كله واختار الموضوعات التي أرادها ، ورسمها بالجم الذي كان
يلتقيه ، في صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراعته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفي التعبير
في صوره عن الحالات النفسية المختلفة ، وفي رسم العماز والمناظر الطبيعية .
وانك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورا أرستقراطية ، مهدوئا ،
وحسن ذوقها ، وإبداع التركيب فيها ، ودقة الزخرفة وانسجامها ، مما يشهد
بأن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطوّر التصوير الإيراني
في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية .

وقد عاش بهزاد طويلا . وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع
والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) وكثير من هذه
الصور تمثل دراويش من العراق وإيران . ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن
بهزاد أنه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى
الكمال الطبيعي الذي كان مقدرا له أن يصل إليه في تطوره فحسب ، بل
لأنه سار به أبعد من ذلك فأدخل فيه عنصرا من الحب الإلهي ، لئلا
يمذهب الصوفية الذي بلغ أوج عظمته في إيران قبيل أن يولد بهزاد ، حين
كان صبيا .

ومن أبدع الآثار الفنية التي يطعن مؤرخو الفنون الإسلامية إلى نسبتها
لهزاد ست صور في مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيراني سعدى
محفوظ في دار المكتب المعمرية وعلى أربع صور منها امضاء بهزاد
(انظر شكل ٤٥) .

وقد كتب هذا المخطوط «سلطان على الكاتب» أعظم الخطاطين في عصره، كتبه سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) للسلطان حسين ميرزا الذي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراة؛ فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تحلية هذا المخطوط بصور، تتجلى فيها براعته في مزج الألوان، وتوفيقه في توزيع الأشخاص، ودقته في رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة. وقد كتب على ثلاث صور منها بخط دقيق وفي مكان يصعب الاهتداء إليه «عمل العبد بهزاد». أما الامضاء الرابع ففي صورة تمثل فقهاء يتجادلون في مسجد؛ وفيها عقد جميل تجرى في إطاره عبارات إيرانية في ١٣ منطقة وتنتهي في المنطقة الأخيرة بالنص الآتي: «عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة»؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بسنة كاملة. وليس هذا بمستغرب في التصوير الإيراني؛ فقد كان الخطاطون يتون عملهم، ويتركون الصفحات التي يراد أن يزيناها المصورون بالرسم. وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير.

وعلى كل حال فإن ثلاثا من الصور الممضاة تمثل مناظر في عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعي الخيل، وتثبت تفوق بهزاد في رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفية تصويرا فيه انسجام وحياة. وفي أول المخطوط صورة في صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا في مأدبة؛ ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا فإن موازنتها بالصور الممضاة لا يكاد يترك سبيلا للشك في صحة ذلك.

(١) انظر كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ٤٨ وما بعدها، واللوحات ٢١ — ٢٥؛
Wiet: L'Exposition Persane de 1931 ص ٧ وما بعدها.

وفي المتحف البريطاني مخطوط من منظومات الشاعر نظامي ، تاريخه سنة ٨٤٦ هـ (١٤٤٢ م) . وفيه عدة صور صغيرة ، على ثلاث منها : « صورة العبد بهزاد » مكتوبة في مكان غير ظاهر . ويكاد النقاد يجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث إلى بهزاد ؛ ولكن معرفة تاريخها أمر غير سهل ؛ وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى في هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨ هـ (١٤٩٣ م) مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة إلى بهزاد من رسمه في نهاية القرن التاسع الهجري أيضا .

وفي مجموعة كيثور كيان Kevorkian بنيويورك صفحات عليها نماذج خطية ؛ وفي إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير وحولها منظر جبلي ؛ وعليها : « صورة العبد بهزاد » .^(١)

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تناسب لبهزاد ويبدو فيها نجاحه في بيان صفاته الأشخاص وصفاتهم الجسمية . ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر ؛ وعليها « بير غلام بهزاد » أي « العبد العجوز بهزاد » ؛ وفي مجموعة المسيو كارتيه Carrier صورة للسلطان حسين بيقرأ تنسب إلى بهزاد ، وتشبه رسم السلطان حسين بيقرأ في مخطوط « بستان » المحفوظ في دار الكتب المصرية .^(٢)

على أن المقام لا يتسع هنا لاستعراض سائر ما ينسب إلى بهزاد من الصور ؛ فحسبنا أن نذكر أنه كان جم النشاط وأنه — إن لم يتدع مدرسة^(٣)

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ١٨٨٥ .

(٢) انظر Sakisian: La Miniature Persane ، اللوحة رقم ٧٥ ، شكل ١٣٣

(٣) المصدر السابق ، اللوحة رقم ٣٧

(٤) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٥٨ — ١٨٦٦ .

أو طرازاً جديداً — فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت في مدرسة هراة إلى الاتقان والدقة في مزج الألوان، والتماكك في التأليف التصويري، والبراعة في تمثيل العماثر من الخارج والداخل، والتوفيق في تصوير الطبيعة الريفية، والقدرة على رسم الصور الشخصية والتعبير عن الحالات النفسية، وما إلى ذلك مما نراه في صوره، أو في الصور التي تنسب إليه، والتي نرجح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه في مجمع الكتب في تبريز، أو المعجبين بفنه من سائر المصورين .

قاسم علي

ومن الفنانين الذين نبغوا في هراة في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) قاسم علي الذي كان مؤرخو الفن يخلطون أحيانا آثاره الفنية بآثار زميله بهزاد .

والواقع أن ما نعرفه من صور هذا الفنان في مخطوط المنظومات «الخمس» لنظامي، المؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) والمحفوظ الآن بالمتحف البريطاني برقم Or. 6810 — يدل على أنه كان مصورا ماهرا، ولكنّه تأثر بأساليب أستاذه وزميله بهزاد حتى لم يبق لنفسه أي قسط من الذاتية الفنية، فهو يقلد بهزاد في الموضوعات التي يصورها، وفي الأسلوب الذي يستعمله في تصويرها، وفي الزخارف التي يزينها بها، ولكنه لم يصل إلى مقام أستاذه في إبداع الألوان وتمييز سمات الأشخاص وإكسابها شيئا من التعبير،

وتنسب إلى قاسم علي بعض صور في مخطوط المكتبة البودلية في أكسفورد، مؤرخ سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م). وأجمل هذه الصور

واحدة تمثل بعض الصوفية في حديقة غناء^(١) ولكن بعض الأشخاص فيها متقولون عن صور بهزاد في مخطوط دار الكتب المصرية .

وأكبر الظن أن هذا الفنان أتقن رسم الصور الشخصية ؛ وأنه رسم صورة « بهزاد » المحفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول^(٢) . وتدل ملابس بهزاد في هذه الصورة على أنها رسمت في العصر الصفوي أي بعد انتقاله الى تبريز .

مدرسة بخارى

وقد ازدهرت في إقليم بخارى مدرسة فنية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) يمكننا أن نعتبرها ذيلا لمدرسة بهزاد .

والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت في خراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية القرن العاشر هي التي أدت الى قيام هذه المدرسة ؛ فان مدينة هراة سقطت في يد شيباني خات زعيم الأوزبك سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ؛ ولكن الشاه اسماعيل الصفوي انزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات . ونقلص حكمهم الى بلاد ما وراء النهر ؛ وصاروا يحكمون من سمرقند وبخارى . وهاجر الى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هراة ، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية في هذا الاقليم كان معناه فرض المذهب الشيعي عليه بعد أن كان يتبع المذهب السني في عصر تيمور وخلفائه وفي عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ، ونهبوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥ م) ؛ فهاجر منها الى بخارى جمهرة الباقين فيها من رجال الفن .

(١) أنظر اللوحة رقم ٢٠ من كتابنا « التصوير في الاسلام » .

(٢) راجع Sakisian : La Miniature Persane ، اللوحة ٧٤ .

وقامت على أكثاف هؤلاء الفنانين في مهجرهم مدرسة بخارى التي كان أشهر رجالها المصوّر محمود مذهب .

وقد كان محمود مذهب يعمل في بلاط السلطان حسين بيقرآء ويظهر في آثاره الفنية الأولى أنه متأثر بأساليب بهزاد إلى حد كبير، ولا سيما في تأليف الصور وتغطية أرضيتها بالعائر وفي رسم الأشخاص وتوزيعهم في الصورة . والظاهر أن هذا الفنان هاجر إلى بخارى وترك هيراة بعد أن بارحها بهزاد إلى تبريز بفترة قصيرة .

ومن أشهر آثاره الفنية صور في مخطوط من « تحفة الأحرار » للشاعر جامي^(١) كتب في بخارى وكان في مجموعة هومبرج Homberg . كما تنسب إليه صور في مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس ، وعلى بعض صور « صورة العبد محمود المذهب »^(٢) . على أن أبدع ما نعرفه لهذا الفنان صورة في صفحتين بمخطوط من المنظومات الخمسة لنظامي كتب للأمر عبد العزيز الشيباني (٩٥٢ هـ — ١٥٤٥ م) ، ومحفوظ في المكتبة الأهلية أيضا ، وتمثل الصورة بحجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر^(٣) . وعلى هذه الصورة امضاء محمود مذهب ، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها^(٤) .

(١) أنظر Galerie Georges Petit, Vente O. Homberg, Paris 1931, N° 88.

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting المجلد ١٠٨ ، La Sakisian : Miniature Persane ، شكل ١٢٨

(٣) سبأى حديث هذه القصة في صفحة ١١٥

(٤) Blochet : Musulman Painting اللوحتان ١١٤ و ١١٥

وثمة صور أخرى تنسب إلى هذا المصور ؛ ولكن المقام لا يتسع هنا لاستعراضها وبيان مميزات^(١)ها .

ومن المصورين الذين هاجروا من هراة إلى بخارى ، بعد أن تأثروا بمدرسة بهزاد ، عبد الله المذهب والمصور ؛ ولكن الصور التي عليها امضاؤه نادرة . ولعل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة من هراة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الصناعية بمدينة ليرج^(٢) .

ومما نلاحظه في الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيها يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل . كما امتازت هذه المدرسة بالميل إلى الصور المستقلة التي تجمع في « مرقعات » خاصة ؛ وينقش هوامش المخطوطات بشئى الزخارف باللونين الذهبي والفضي على أرضية مختلفة الألوان .

المدرسة الصفوية الأولى

أما المدرسة الصفوية فقد قامت على أكثاف بهزاد وتلاميذه وأعدائه ؛ وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذى ظل يحكم إيران بين عامى ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة (١٥٢٤ - ١٥٧٦ م) ، بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه فى حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافى لتعهد المجمع الذى أنشأه لفنون الكتاب وعقد إدارته لبهزاد .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٦٩ - ١٨٧١

(٢) أنظر Kühnel: Miniaturmalerei im islamischen Orient

وارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاءه وندماءه ؛ بل كان الشاه طهمااسب نفسه يطمع في أن يصبح مصورا ماهرا ، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد ، وكان كذلك صديقا لبهزاد وتلميذه آقا ميرك .

ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية ؛ فانها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني ؛ فطبعي أنها فكرت في أن تعيد الى إيران مجدها الفني القديم ؛ وبدأت رجال الفن فكان نصيبهم واقرا من تشجيعها وإكرامها . ومن ثم فإن بين مخطوطات العصر الصفوي عددا كبيرا على بالصور ، التي يمثل أكثرها أهمية هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب ، كل ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية في هدوء ، ومتنوعة في انسجام ؛ يتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة ، وتوزيع الأشخاص فيها ، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .



ومهما يكن من الأمر ، فإن بهزاد ، حين عين سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمعهد فنون الكتاب في تبريز كان قد بلغ ذروة مجده ، ولم يتطور أسلوبه الفني بعد ذلك ؛ فالفرق بسيط بين آثاره الفنية في هراة وآثاره الفنية في تبريز . أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة ، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة في تبريز وأصبحوا دعامة المدرسة الصفوية التي قامت فيها ؛ وهي المدرسة الصفوية الأولى .

وتتماز الصور في هذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء ، ولكن هذه الميزة ليست عامة ، لأن وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع الى عصر الأسرة الصفوية الأولى ، أى قبل وفاة الشاه طهماسب ، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد مطلقا ان الصورة لا يمكن نسبتها الى هذا العصر . ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت في أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم ، وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة باللون الأحمر ، ثم ضعف شأن هذه العمامة ، وبدأ القوم يغيرون لون العصا ، ثم أصبح وجودها نادرا في الصور الصفوية التي صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية ، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوین أنموذجا يتسبح على منزلة النابهن من المصورين في سائر العاهلية الصفوية .

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة شيخ زاده وخواجه عبد العزيز واقا ميرك وسلطان محمد ومظفر على ومير سید علی ومحمدی وسید میر نقاش وشاه محمد ودوست محمد .

أما شيخ زاده فقد كان خراساني الأصل ، وكان تلميذا لبهزاد ، واستقل معه الى تبريز كما يظهر من صورة تلميها امضاؤه . وهي في مخطوط من أشعار حافظ ، كتب لسام ميرزا ، الأخ الأصغر للشاه طهماسب ، ومحفوظ

الآن في مجموعة كارتيه Cartier وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ^(١) . ويبدو في رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب ، إما لفرط التأثر والاعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر ، نقول يبدو من ذلك ومن رسم العائر والجدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأساليب الفنية التي نعرفها في بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل Kuhnل إلى أن ينسب إلى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة في مخطوط جميل من المنظومات الخمسة لنظامي ، كتبه سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) الخطاط الكبير سلطان محمد نور ، وم محفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وهذه الصور آية في الجمال ، بألوانها البديعة وزخارفها الدقيقة ورسومها الفنية . وقد نسبها مارتن Martin إلى اقا ميرك ، ونسبها ساكسيان Sakisian إلى محمود مذهب^(٢) .

ومن تلاميذ بهزاد المصور خواجه عبد العزيز ، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهماسب درس عليه فن التصوير^(٣) . ومن الآثار الفنية التي خلفها هذا المصور صورة أمير صفوى محفوظة الآن في إحدى المرقعات بمكتبة طوب قابوسراي باستانبول ، وعليها امضاؤه وقد أضاف إلى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

(١) أنظر اللوحة ٣٦ من كتابنا «التصوير في الاسلام» .

(٢) أنظر المصدر السابق ص ٦٠٥٩ ؛ وراجع Binyon, Wilkinson & Gray Persian Miniature Painting ص ١٠٨ ؛ A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٧٣

(٣) أنظر المصدر السابق للأستاذ ساكسيان ص ١١٢ و ١٢٠

ونبع من تلاميذ بهزاد المصور العظيم آقاميرك . وقد نشأ في إصفهان ثم هاجر منها واتصل بهزاد . وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب . وقيل إنه ظل يعمل في بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) . وثمة خمس صور عليها امضاءه ؛ وهي في مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامي ، كتب في تبريز بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) للشاه طهماسب ، بيد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري ، ويفخر اليوم بميازته المتحف البريطاني بلندن . وتمثل إحدى هذه الصور بتوقيع خسرو^(١) ونرى في صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش ؛ وفي ثالثة مجنون يسلي بين الوحوش في الصحراء ؛ أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنوشروان يصغى لليومتين اللتين تتحدان على أنقراض قصر حل به الخراب لأن صاحبه كان ظالماً (انظر شكل ٥٠) ؛ وتمثل الخامسة رجوع شاپور إلى فسطاط خسرو . وتدل هذه الصور بما فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر آقاميرك بأستاذ بهزاد ؛ ولكننا نلاحظ فيها ، فضلاً عن ذلك ، تفوق ميرك في تزيين الملابس بالخاراف المختلفة ؛ وقصوره عما وصل إليه أستاذه في تنوع السحنة في الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصورين في العصر الصفوي سلطان محمد ؛ وقد قيل إنه كان أستاذاً للشاه طهماسب في فن التصوير . ولعله خلف بهزاد في إدارة جمع الفنون الملكي ؛ وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم يعد مقصوراً على فنون الكتاب بل امتد أيضاً إلى صناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

(١) انظر اللوحة رقم ٣١ من كتابنا « التصوير في الإسلام » .

ومهما يكن من الأمر فإننا نجد امضاء سلطان محمد على صورتين في مخطوط نظامي سالف الذكر؛ إحداها تمثل بهرام جور يصيد الأسد؛ والثانية تمثل خسرو ينجأ شيرين تستحم^(١) وتتمازان بدقة الزخارف على الملابس، وبإبداع الألوان، وإتقان رسوم الحيوان، وبالشخص ذوى الوجوه الجميلة التي تخلو من أى تعبير قوى. وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب أقاميرك الى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذا لبهزاد فحسب؛ بل قد تحملا على القول بأنهما تعاونا في العمل تعاونا وثيقا ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر الى حد كبير.

ولا يفوتنا أن في مخطوط نظامي، الذى اشترك في تصويره أعلام المدرسة الصفوية، صورة غير ممضأة؛ ولسنا ندرى لأى الفنانين يمكننا نسبتها. تلك هى صورة السلطان سنجر والعجوز التي تقدمت اليه تشكو من أن أحد جنوده سرق مالا لها^(٢). وهذه قصة مشهورة صورها كثير من المصورين الإيرانيين. وقد كان سنجر آخر ملوك دولة السلاجقة في أيام مجدها وقبل أن تقوم على أنقاضها دويلات سلجوقية صغيرة الشأن في القرن السادس الهجرى (منتصف الثانى عشر الميلادى). ويحكى عنه أن عجوزا اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه: كيف حدثتك نفسك بمضايقتى بشكواك الفأهة؟ ألا ترين أنى خارج لأفتح بلادا وأعاقب أمما بأجمعها؟ فأجابته قائلة: «وأى فائدة تجنى من الانطلاق لقهر الأمم الأجنبية إذا كنت غير قادر على حفظ النظام بين جنودك؟!».

(١) المصدر السابق، اللوحة رقم ٣٥

(٢) اللوحة رقم ٣٧ من المصدر السابق.

وفي اعتقادنا أن هذه الصورة ، ذات الثروة الزخرفية العظيمة ، من الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى سلطان محمد أو إلى أقاميرك في آخر حياته .

ومن أبدع الصور التي رسمها سلطان محمد اثنتان في مخطوط من أشعار حافظ في مجموعة كارتيه Cartier ، إحداهما تمثل أميراً صفوياً بين أتباعه وغلماة في «كشك» في حديقة ، وقد جلسوا حوله حلقة يزيد بها الألوان نضارة . أما الصورة الثانية فتمثل منظر شراب . وتبدو فيها مهارة الفنان ودعايته وتوفيقه في تصوير الحركة ، فإن المنظر كله يكاد يكون كاريكاتورياً : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يتحججون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ، وفي الطابق العلوي شيخ ينظر في مرآة في يده ، ويشترك الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقين ، بينما يظرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلماة وثلاثة أشخاص آخرين في هيئة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القردة منهم إلى الآدميين . وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى في جبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة .

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد . ولا عجب فإنها تكاد تكون أبدع ما صوره الفنانون في عصر الأسرة الصفوية . وهي من الصور التي لا إضاء عليها في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهمااسب والمحفوظ

(١) انظر مقالة عن هذه الصورة في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران

في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٨ من كتابنا « التصوير في الإسلام » .

في المتحف البريطاني . وتمثل هذه الصورة قصة المعراج^(١) . وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية الى الايرانيين ، فرسموها في عدد كبير من الصور والمخطوطات ؛ ولكننا لانعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان خطأ من التوفيق والسمو أوفر من صورة المعراج في مخطوط نظامي (انظر شكل ٤٩) ؛ فان المرء يؤخذ لأول وهلة بإبداع ألوانها وجلال مظهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبي ، عليه السلام ، راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدمي ؛ وفي يمين الصورة بالجزء السفلي نرى الأرض التي تركها النبي وحولها غلاف أبيض كروي ؛ وأمام النبي سيدنا جبريل يقود المركب في السموات ؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ، ويخرج منها لهب ذهبي ؛ وعلى يسار النبي ، صلى الله عليه وسلم ، ملك آخر يحمل صحناً فيه بخور يحترق ؛ وفي الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقاً من الجواهر والفواكه ، وفي يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول أن في الصورة خيالاً واسعاً ، وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الايراني . كما أننا نلاحظ في رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء صحبة الرسل . وفي مجموعة البارون موريس دي روتشيلد لمخطوط من شاهنامه ، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ م) وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر في رسمها أسلوب أعلام المصورين في المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد . وأكبر الظن

(١) قصة الاسراء والمعراج ورد ذكرها في القرآن الكريم في الآية الأولى من سورة الاسراء « سبحان الذي أسمى بعبد له ليلاً من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لئلا نرى من آياتنا إنه هو السميع البصير » والعلماء غير متفقين في هذا الشأن ؛ فبعضهم يرى أن الاسراء والمعراج كانا بالروح ؛ ويرى آخرون أنهما كانا بالجسد ؛ كما يرى فريق ثالث أن الاسراء من مكة الى بيت المقدس كان بالجسد وأن المعراج الى السماء كان بالروح .

أنها من عمل تلاميذهم؛ ولكنها عظيمة الشأن؛ لأنها كثيرة العدد وتجمع
المميزات الفنية في المدرسة الصفوية، مع شتى الموضوعات التي عرض لها
المصورون من قصص الشاهنامة.

ومن المصورين الذين تسجوا على متوال سلطان محمد مصوران آخرن
هما شاه محمد الاصغها في ومير نقاش. وأكبر الظن أن الأخير خلفه في إدارة
مجمع الفنون. وقد امتاز هذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية
في أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة؛ كما يظهر في صورة محفوظة في متحف
الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وتمثل أميرا صفويا في يده زهرة؛ وعليها
امضاء شاه محمد؛ وكما يظهر في صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن
في المتحف البريطاني وتنسب الى المصور مير نقاش.

أما مظفر على فقد كان من تلاميذ بهزاد، واشترك في تصوير مخطوط
نظامي الذي كتب للشاه طهمااسب والمحفوظ في المتحف البريطاني. كما اشترك
فيه أيضا المصوران ميرزا علي التبريزي ومير سيد علي. وامتاز الأخير بمجمعة غدة
مناظر، بعضها فوق بعض، في الصورة الواحدة، وبعنائته بتسجيل حياة
المدن والريف في صوره. ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في المخطوط
سالف الذكر. وهي تمثل عجوزا تقود «المجنون» أسيرا الى خيمة^(١) ايل.
وقد نرجح المصور على التقاليد الموروثة؛ فصوّر ريع ليل وما يجري فيه من
الأعمال اليومية وما أثاره قدوم «المجنون» من العداء والفضول؛ فليل جالسة
في خيمتها، والعجوز على مقربة منها ومعها الحب المتيم يرسف في قيوده

(١) أنظر اللوحة ٧٧ من Sakisian: La Miniature Persane.

(٢) أنظر اللوحة ٣٣ من كتابنا «التصوير في الاسلام».

والصبيبة يقدفونه بالأحجار، وفي الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية، وثمة سيدة تجلب ماءً من القناة وأخرى تجلب شاة، ويجوارها راعيان يحرسان قطيعا من الغنم وفي يد أحدهما مغزل بينما الشاقي يعزف في مزمار.

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصورا على إيران فحسب، بل لقد ذهب إلى الهند وكان له فيها شأن عظيم. وذلك أن الامبراطور الهندي المغولي همايون قد عرشه سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م)، ونزل إلى بلاط الشاه طهماسب، حيث أتيح له أن يلقي ميرسيد علي، فأعجب به إعجابا شديدا وألح عليه في مرافقته إلى كابل ثم إلى دهلي، حيث عهد إليه بإدارة العمل لإنتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة. وقد اشتغل في هذا العمل عشرات المصورين وظلوا يعملون عدة سنين^(١)، ولكن إدارته انتقلت منذ سنة ٩٥٦ هـ (١٥٤٩ م) إلى مصور إيراني آخر: هو عبد الصمد الشيرازي. وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما تاله من الشهرة إلا بفضل عمله الفني في الهند، فقد رحل إليها شابا، وارتقى فيها درجات المجد حتى اختاره الامبراطور «أكبر» أستاذا له، وكان تأثيره الفني في تصوير قصة الأمير حمزة أعظم من تأثير سلفه ميرسيد علي. بل إنه لم يلبث أن تأثر بالبيئة الهندية، وأصبحت صورته هندية إلى حد كبير. والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بواسطتها أن نتبع تطوره الفني وأن نشهد انفصاله

(١) انظر Percy Brown : Indian Painting under the Mughals

ص ٤١٩، ٤٥٣، ٥٤٠ Sakisian: Le Miniature Persane ص ١١٦ — ١١٧

التدريجي عن الأساليب الفنية في المدرسة الصفوية بتبريز، حيث نشأ وبدأ حياته الفنية .

ومن أنجبهم هذه المدرسة مصورون أتيح لهم أن يرحلوا الى تركيا ، وعلى رأسهم كمال التبريزي الذي كان تلميذا ميرزا علي ، وشاه قولي الذي كانت له خطوة كبيرة في بلاط السلطان سليمان القانوني ، وولي جان الذي عرف بميله الى تصوير الدراويش ، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير في نهاية المدرسة الصفوية الأولى . وهو المصور محمدي ، الذي درس التصوير على والده سلطان محمد . وامتاز بالتفوق في رسم المناظر الريفية والعناية بتسجيل الحياة اليومية . وكانت حياته الفنية طويلة ، فالتا نرى امضاءه على صورة أمير صفوى مؤرخه في تبريز سنة ٩٣٤ هـ (١٥٢٨ م) ومحموطة الآن في مرقعة (اليوم) بهرام ميرزا في استانبول ، كما نرى صورة أخرى في المرقعة نفسها عليها امضاؤه في هرات سنة ٩٩٢ هـ (١٥٨٤ م) .

ولعل أبدع آثاره الفنية رسم محفوظ في متحف اللوفر (انظر شكل ٥١) ، يرجع الى سنة ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) . وفيه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحل ، فتمة فلاح يحراث الأرض وآخر جالس تحت شجرة عليها طيور ، وعلى مقربة منهما راع يحرس قطيعا من الغنم ويعزف على مزمار في يده والى يمينه كلبه ، كما نرى خيمتين فيهما نساء يغزلن وينسجن وخلف الخيمتين رجل يحمل ماء في قدر^(١) .

(١) انظر Stehonking : Les Miniatures Persanes au Musée

National du Louvre ص ٥١ - ٥٢ .

وفي المكتبة الأهلية بباريس رسم بريشة محمدى ، يمثل بعض الأساتذة والطلاب في رحلة إلى منطقة جبلية ، وفي مجموعة فيليب هوفر Philip Hofer رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه ^(١) .

وقد رسم محمدى صورته وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وهي تمثله وهو حوالى الخمسين من عمره ، وعليها «عمل محمدى ، صورت محمدى » . وفي نفس المتحف صورة بريشته تمثل حبيبين لها قد رشق يني بما سنعرفه من رسوم المدرسة الصفوية الثانية . وقد أصاب الفنان في هذا الرسم أبعد حدود التوفيق في التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة ^(٢) .

وثمة رسوم أخرى محفوظة أيضا في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وفي مكتبة الجمع بمدينة لينينجراد ، وفي المتحف الأهل بطهران ، ويمكن نسبتها إلى هذا المصور .

ولا يفوتنا أن نذكر أن معظم رسوم محمدى لم تكن ملونة كلها ، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر في الصخور والحيوانات .

المدرسة الصفوية الثانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية في عصر الشاه عباس وخلفائه ، وهي مدرسة رضا عباسى ، وكان مقرها إصفهان . وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران زهاء اثنين وأربعين عاما (٩٨٥ - ١٠٣٨ هـ أى ١٥٨٧ -

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٤ ، الصفحة ٩١٦ .

(٢) انظر Sakisian: La Miniature Persane شكل ١٣١ .

(٣) المصدر السابق ، شكل ١٦٠ .

١٦٢٩ م). وكان حاكما عظيما بقي اسمه في تاريخ إيران رمزا للمجد والعظمة؛ ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها، فقد كان عصر تأخر بطيء سقط بفن التصوير إلى الهاوية.

وامتازت الآثار الفنية في ذلك العصر بتنوعها؛ إذ كان انتقال العاصمة إلى إصفهان سببا في قربها من المحيط ونمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية فوفدت البعثات والسفارات، وأقبل السائحون والتجار إلى إيران، وعنى الفنانون بالتقش على الجدران نفسها، ورسوم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها. وفي مجموعة الدكتور علي آشا إبراهيم نجبة طيبة من هذه الصور الكبيرة يظهر فيها تأثر المصورين بأساليب الفنون الغربية من قوانين المنظور وهندسة الألوان وتدرجها (أنظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧).

ومما شاع في ذلك العصر أيضا رسم الصور بدون ألوان أو بالألوان بسيطة جدا. والظاهر أن الأمراء ورجال البلاط انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف؛ فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها؛ ولذا فقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة، بينما زاد عدد الصور غير المتقنة التي كانت تصنع لعامة الهواة، أي للسوق، والتي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة.

على أن بعض الصور غير المألوفة كان آية في الدقة، وإتقان الخطوط. وكانت رسم في ثقة وبراعة، رسما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهمك والسخرية.

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشيد المآثر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يحمله التجار والمبشرون

الى إيران . أما في تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور المرسومة في المخطوطات القديمة تقليدا لم يصيبوا فيه حظا كبيرا من التوفيق .

وطرأ على تصوير الأشخاص تطور كبير في القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) ؛ فقل عدد المرسومين ، ولم تعد الصورة تجمع عددا كبيرا منهم ؛ بل أصبح المصور يكتفى في رسمه بشخص أو شخصين بقدر أهيف وفي وضع متكف ، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات وينسب هذا الطراز في التصوير الى زعيم المصورين في ذلك العصر ، وهو رضا عباسى ، الذى قامت حول اسمه مناظرات ومساجلات بين علماء الآثار ؛ وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين بين اسميهما شبه كبير وهما آقا رضا ورضا عباسى . والواقع أن اسم « رضا » كان كثير الذبوع في ذلك العصر .

وأكبر الظن أن الأول أقدم عهدا من الثانى وأقل شهرة منه . ولعله بدأ إنتاجه في بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر) فكان بذلك معاصرا للشاه عباس الأكبر ؛ ولكن الأرجح أنه هروى الأصل وأنه اتصل بالامبراطور الهندى المغولى جهانجير ، ومن آثاره الفنية المعروفة صورة منظر في البلاط محفوظة في متحف قصر جالستان بطهران ، وصور أخرى في مخطوط من « أنوار سهيل » كتب في الهند سنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) ومحموظ الآن في المتحف البريطانى .

(١) انظر مقال رضا Riza للدكتور اينجهاوزن Ettinghausen في *Allgemeines*

Künstler — Lexikon (٣ : ٤٩١)

(٢) انظر *A Survey of Persian Art* ج ٣ ص ١٨٨٥ — ١٨٨٦

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه في الرسم إيراني يذكر بالمدرسة الصفوية الأولى؛ ولكن ألوانه عليها مسحة هندية ظاهرة .

أما رضا عباسي فإن امضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه انحصرت بين سنتي ١٠٢٨ و ١٠٤٩ بعد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوما كثيرة عليها امضاؤه؛ ولستأ نجزم بصحة نسبتها كلها . وقد كتب الدكتور كونل Kühnel بيانا بنحو سبع عشرة صورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان؛ ويتراوح تاريخها بين عامي ١٠٢٨ هـ (١٧١٨ م) و ١٠٤٤ هـ (١٦٣٤ م) ، وأعظمها شأنًا صورة في متحف قصر جلستان تمثل مجنون ليل في الصحراء^(١) ، وأخرى في المكتبة الأهلية ببغداد وتمثل درويشا يستريح^(٢) ، وثالثة فيها رسم حبيبين ومحفوظة الآن في مجموعة الدكتور زرّه Sarre في برلين^(٣) ، ورابعة تمثل الدرويش عبد المطلب وهي الآن في مكتبة الجمع في مدينة لينينجراد^(٤) ، وخامسة تمثل الشاه صفى الدين والطبيب محمد شمس ومعهما فرس الشاه وغللمان ، وهي محفوظة الآن بمكتبة الدولة في لينينجراد^(٥) .

(١) المصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .

(٢) انظر : Die Persisch-islamische Miniaturmalerei Schulz .

ج ١ اللوحة R .

(٣) انظر كتابنا «التصوير في الإسلام» اللوحة رقم ٤٧ .

(٤) انظر : Miniaturmalerei im islamischen Orient Kühnel .

اللوحة ٨٠ .

(٥) انظر : Martin : Miniature Painting ، اللوحة ١٥٩ .

(٦) المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠ .

وثمة رسوم أخرى غير مؤرخة ، ولكن عليها امضاءه : « رقم كمينه رضاي عباسي » أي « رسمه الحقير رضا عباسي » . ومن المرجح أن معظمها من رسمه أيضا ، بالرغم من أن نص عبارة الامضاء في بعضها يختلف عنه في البعض الآخر . ومن أبدع هذه الصور واحدة في مجموعة كارتيه تمثل منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين ويتجلى فيها الابداع في التأليف التصويري ، وفي إتقان تصوير الطبيعة على النحو الذي نعرفه عند المصورين في الشرق الأقصى (أنظر شكل ٥٢) .

وقد كان رضا عباسي قليل الإنتاج في شبابه ، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يعنى بالصور في المخطوطات ، ثم دخل في خدمة البلاط في بداية القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) فأضاف الى اسمه « رضا » نسبة الى الشاه فأصبح « رضا عباسي » وزاد إنتاجه وحسنت سيرته ، وأصبح له تأثير عظيم في الحياة الفنية باصفهان ، ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم في هذه المدرسة الفنية معين المصور وحيدر نقاش ومحمد قاسم التبريزي ومحمد يوسف ومحمد علي التبريزي . وينسب الى رضا عباسي وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ، بعضها أقل من المتوسط في الجودة والاتقان ، ويمتاز أكثرها بما أشرنا اليه من قذود مشوقة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصور أقربهم إلى قلب رضا عباسي وقد رسم صورتين لأستاذه^(١) وهما — فيما نعلم — اثنان من ست

(١) الأولى تاريخها سنة ١٠٨٤ هـ (١٦٧٣ م) . وهي الآن في مجموعة كواريتش Quaritch والثانية في مجموعة باريس وطنين Parish-Watson وتاريخها سنة ١٠٨٧ هـ (١٦٧٦ م) ، انظر اللوحة رقم ٥١ من كتابنا « التصوير في الاسلام » .

صور وصلتنا لأربعة من رجال الفن ؛ أما الصورة الثالثة فترجع إلى عصر المدرسة الصفوية الأولى ، وتمثل الأستاذ بهزاد ، وهي محفوظة الآن في مكتبة يلدر باستانبول . والرابعة صورة محمد بن عمل المصوّر محمد بن نفسه ، وهي الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن والخامسة صورة معين بن نفسه وقد رسمها سنة ١٠٨٣ هـ (١٦٧٢ م) . وهي محفوظة الآن في المكتبة الأهلية بباريس . وفضلا عن ذلك فإن المصوّر محمد شفيع رسم صورة محفوظة الآن في مجموعة الدكتور زرة Sarre ويرجح أنها صورة والده رضا عباسي . ومهما يكن من شيء فإن معينا المصوّر نسج على منوال أستاذه رضا ؛ ولكنه لم يلحقه في دقة الرسم وإتقانه . وقد خلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صور كبيرة في مخطوط من الشاهنامه في مجموعة شستر بيتي ^(١) Chester Beatty (انظر شكل ٥٤) .

وقد نبغ من تلاميذ رضا عباسي ومعين مصوِّرون آخرون مثل ميرافضل توني وحبيب الله المشهدي وملك حسين الأصفهاني ومحمد يوسف الحسيني وشاه قاسم ومحمد قاسم ^(٢) ومحمد علي .

أما الشاه عباس الثاني الذي حكم إيران بين عامي ١٠٥٢ و ١٠٧٧ هـ بعد الهجرة (١٦٤٢ - ١٦٦٧ م) ، فقد كان شديد الإعجاب بالقرب وفنونه ، فأرسل المصوّر محمد زمان ليدرس التصوير في روما . وقيل إن هذا المصوّر اعتنق المسيحية ، ثم سافر إلى الهند ، ولم يرجع إلى إيران إلا سنة ١٠٨٧ هـ

(١) انظر اللوحين ٩٢٢ و ٩٢٣ من A. Survey of Persian Art ج ٥ .

(٢) انظر شكل ٥٣ .

(١٦٧٦ م) ؛ ومهما يكن شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوروبية ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور وفي الصور الدينية كرسمة الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية^(١) . على أنه لم يفقد روحه الإيرانية تماما . وقد رسم هذا الفنان سنة ١٠٨٦ هـ (١٦٧٥ م) ثلاث صور في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والذي اشترك في تصويره أولا أعلام المصورين في المدرسة الصفوية .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتخلوا عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير ، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني كما تدل على ذلك الصور الزينية الكبيرة التي ذاع رسمها في عصر فتح على شاهين عامي ١٢١١ و ١٢٥٠ بعد الهجرة وفي القرن الماضي ؛ فان صناعتها أوروبية أكثر منها إيرانية .



مميزات الصور الإيرانية

بقي علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير في إيران أن نستنبط من الصور الإيرانية عامة بعض الملاحظات التي تلفت نظر الاختصاصيين من مؤرخي الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

ولعل أبين ما نلاحظه في الصور الإيرانية أن قوانين المنظور غير محترمة ، وأن الصورة مكونة في مستوى واحد ، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم

(١) انظر كتاب «توابع مجيدة من الثقافة الإسلامية» (هدية المقتطف سنة ١٩٢٨) شكل ١٢ من مقالنا عن «التصوير وأعلام المصورين في الاسلام» .

رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكثر بتوزيع الضوء وبيان الظل، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة .

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات غيوباء فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإيرانية، وهي التي تميزها عن غيرها، وتجعل لها سحرها الخاص. ولذا فأننا، إذا أردنا أن نفهم الصور الإيرانية وأن نتذوقها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نبعد عن موازنة الصور الإيرانية بالصور الغربية . ولسنا نجهل أن ما غنيت به الفنون الكلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الإنساني ليس كل شيء في الفن، والا لأصبح التصوير الشمسي "التوغرافيا" أرقى الفنون وأدقها، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننا نستطيع أن نقرر في هدوء واطمئنان أن هذا العالم المجرّد الذي تخلفه الصور الإيرانية ليس نحرقا لحرمة الطبيعة كما يبدو لأقول وهلة، بل هو طبيعة ثانية، فيها ما فيها من ظرف وخيال ونضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظور وجاهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الكلاسيكية . والفنان الإيراني لا يعنى بتأثير الضوء، ولكنه مأخوذ بعظمته، فنرى الضوء يسطع على كل شيء في الصورة الإيرانية بدون اختلاف أو تدرج أو توزيع . كما أن جل المناظر في الصور الإيرانية هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئا من البساطة والسذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الأرستقراطية والامتياز، ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية

قبل كل شيء ، وتوضيحية على الرغم من أننا قد نجد بها في بعض الأحيان شيئا من روح المزاح والتهكم .

وكان المصوّر الإيراني لا يكثر بظواهر الأشياء ، وخير دليل على هذا مثال ضربه الأستاذ بنيون Laurence Binyon ، وهو منظر رجل ينشولونه ليلا من جب عميق كان مسجوناً فيه^(١) ، فالمصوّر الإيراني الذي يرسم هذا المنظر لا يفوته رسم النجوم ليان جمال الليل ، ولكنه يرسم كل ما عداها في وضع النهار ، ولا يفوته أن يزيل جزءا من الأرض حتى ترى الرجل في الحب ، كما نرى الذين ينقلونه^(٢) . وهو في ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطبيعة الزخرفية هي التي حبت إلى الفنانين الإيرانيين رسم الأشخاص ذوي الوجوه الاصطناعية التي لا يتأثر بها المشاهد فلا يشغله عن الجانب الزخرفي في الصورة شاغل . ومع ذلك فإن الإيرانيين لم يعجزوا — حين أرادوا — عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ، كما لم يفتهم في بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة . بل إنهم استطاعوا رسم المناظر الطبيعية لذاتها كما يظهر من صور عثر عليها الأستاذ أفا أوغلو Aga Oghlu في استانبول وليس فيها صور أشخاص أو حيوانات قط ، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة^(٣) .

(١) في قصة بزن وميژه من الشاهنامه . أنظر الطبعة العربية التي أخرجهما أستاذنا الدكتور عبد الوهاب عزام (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ج ١ ص ٢٣٨ — ٢٥٠

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting ، اللوحة ٧٥

(٣) أنظر A. U. Pope : An Introduction to Persian Art ص ١٠٨

أجل، إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعاً مستقلاً من فروع التصوير، ولم تكن له المكانة التي وصل إليها عند الغربيين والصينيين، ولكنهم عرفوه. ولم ينصرفوا عنه لعجز، وإنما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية، واعتقادهم أن الإنسان هو المحور الذي تدور حوله هذه الحياة. فالفنان الإيراني يأخذ من الطبيعة ما يريد، ولكنه لا يتقيد بها. وهو لا يتبع أسلوب الفنانين التأثيريين *impressionistes* في رسم «الأثر» الذي تجمع فيه العين والعقل من الأصل الذي يراد تصويره، ويرسم المنظر كما يتذكره، فيصور ما يلفت النظر ويسترعى الانتباه فيه ولا يعنى بالتفاصيل عناية خاصة، وإنما يقربه إلى العين فلا يعبأ بالبعد، وله بعد ذلك أساليبه الخاصة في إظهار دقة الشكل وجماله.

أما الألوان في الصور الإيرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تتجمع حول مركز مشترك، ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ ما لا يحتمله التصوير في الفنون الأخرى. والواقع أن الصور الإيرانية لم تبلغ غايتها في دقة الألوان ونضارتها إلا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد)، وقد وفق المصورون حينئذ إلى التخفيف من الشذوذ والتنافر بتصغير المساحات الملونة وتكرارها، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور في هدوء وبهاء، ولا يخفف من حدتها إلا وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى.

وحسبك أن تمنع النظر في إحدى الصور الإيرانية الجميلة من مدرسة هراة أو المدرسة الصفوية لتعجب بلون الزهور البيضاء والصهارى السمراء والسماء الذهبية والملابس المختلفة الألوان مما يؤلف مجموعة من الألحان الموسيقية العذبة.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الصور الإيرانية قبل مدرسة هرة كانت غير شخصية، وأن الفنانين لم يكتبوا امضاءاتهم عليها إلا نادرا جدا، وأن أول الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا يلبا هو المصور به-زاد، الذي رفع مكانة المصورين وجعلهم يفخرون بأناهم الفنية.

وصفة القول أن الصور الإيرانية لها تقاليد فنية اصطلاحية تشبه في بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية، ولكن لها فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسمعا خاصا، فرسم الصخور كأنها المرجان، والتعبير باللون الذهبي عن الصحارى تحف بها خضرة الأشجار وألوان الزهور والعماثر، كل هذا عنصر هام في الصور الإيرانية يكسبها ما لها من طابع خاص.

وقد يساب على المصور الإيراني ما سنعرض له في نهاية هذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثة ولا يحدون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر في إتقانها. فالمصور الإيراني فنان يعمل، في معظم الأحيان، بيده أكثر مما يعمل بعقله. وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه في هذا الشأن، ولذلك قيل عنهم في بعض الأحيان إنهم صناع لحسب.

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية، ولكنها لا تختلف في ذلك عن كثير من الصور الغربية في العصور السابقة؛ فلك توضيح قصص الشاهنام وكليلة ودمنة ودواوين الشعر والقصص المنظومة، وهذه توضيح قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدس. ولكن المصور الإيراني لم يستطع في أغلب الأحيان أن يصل إلى التعبير عن الحالة النفسية بواسطة وجوه الأشخاص في الصورة كما نعرف في الفنون الغربية.

التجليد

أكبر الظن أن جلود المخطوطات في إيران كانت تصنع حتى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) على الطريقة المصرية الإسلامية؛ والمعروف أن صناعة التجليد ازدهرت عند الأقباط في مصر قبل الفتح الإسلامي؛ ثم تطوّرت على يد المسلمين تطوّرا بسيطا في القرون الأولى بعد الهجرة حتى اتخذت شكلا إسلاميا ظاهرا منذ القرن السابع الهجري (القرن الثالث عشر الميلادي).

وتماز جلود الكتب الإسلامية عامة بأن كعوبها مستوية وغير بارزة؛ كما تماز بأنها تساوى ورق الكتاب في الحجم، وبأن جانبها الأيسر ذو امتداد يعرف باسم «اللسان». ولم يستخدم المسلمون في تجليد الكتب إلا الخشب والجلد ثم الورق المضغوط والمدهون باللاكيه؛ وذلك لأن تجنب الترف والبذخ صرفهم عن استخدام الذهب والمعادن النفيسة في التجليد كما فعل أهل يزنطة.

وقد نقلت أساليب التجليد القبطية التي ورثها المسلمون إلى سائر أنحاء الشرق الأدنى والأوسط على يد النساطرة؛ فاقبضها المانويون مثلا في بلاد التركستان الشرقية، كما تشهد بذلك جلود الكتب التي عثر عليها فون لوكوك مدير البعثة الأثرية الألمانية التي نقبت عن الآثار في «طرفان» من أعمال أواسط آسيا. وهي جلود مخطوطات مانوية؛ ويمكن نسبتها إلى ما بين القرنين السادس والتاسع بعد الميلاد؛ ولا تختلف كثيرا في أساليب الصناعة

والزخرفة عن جلود الكتب القبطية . وليس بمستغرب أن تكون هناك علاقة بين الأفياط وأتباع المذهب المانوي ، فقد كشفت في مصر حديثا كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية .

وكذلك امتد نفوذ الأساليب القبطية الإسلامية في التجليد إلى إيران . فكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية . ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة .

بل إن ذلك النفوذ امتد أيضا إلى بلاد منغوليا في أواسط آسيا حيث عثر في أطلال مدينة كانت عامرة في العصور الوسطى على جلد كتاب ينسب إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وعليه زخارف من إطار ذي فروع نباتية عربية ، وفي وسطه جامعة أوصرة من جداول ، وفي كل من الأركان الأربعة ريع جامعة .

ومهما يكن من الأمر فقد استخدم الإيرانيون في التجليد طريقة الدق أي الضغط ، كما استخدموا أيضا التخريم والدهان والتليس بالقماش . وكانوا أحيانا يقطعون الجلد بالرسم المخصوص الذي يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذهبون بالخطوط والرسوم بعد ذلك . واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طيقتان من الجلد تلصق إحداها فوق الأخرى بعد أن تحرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبقة العليا .

(١) داجع A. von Le Coq : Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien II (Berlin 1923) ص ١٧ و ٤٠ ، لوحة ٤

وقد عرف المسلمون التجليد في إيران وغيرها من الأقاليم الإسلامية في القرون الأولى بعد الهجرة . وذ كراين النديم في كتابه الفهرست أسماء بعض المجلدين ، كابن أبي الحريش الذي كان يجلد في خزانة الحكمة للأمو ، ولكن أقدم ما نعرفه من جلود الكتب الإيرانية يرجع الى نهاية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وإلى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) . أما الذي يرجع الى القرن السابع بجزء من جلد كتاب عمر عليه الأستاذ بوب A. U. Pope بالمسجد الجامع في ناين ، وفي وسطه زخرفة من أشكال هندسية صليبية الشكل . بينما وصلنا من القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) عدد قليل من الجلود ، محفوظة بمتحف الفنون الإسلامية والتركية في استانبول^(١) ، وأعظمها شأنًا جلد مصحف للسلطان الخاتو سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وجلد مخطوط من تبريز وتاريخه سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤ م) . وكل هذه الجلود ذات زخارف هندسية ، وجامات ، وإطار من الخطوط المتشابكة .

وقد قيل إن تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) استقدم الى بلاطه مهرة المجلدين في مصر والشام^(٢) ، وهكذا نرى أن الزعامة في هذه الصناعة ظلت الى عصر تيمور معقودة لهذين البلدين .

على أن صناعة التجليد الإيرانية لم تبلغ أوج عظمتها ، ولم تصبح إيرانية حقا إلا في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) على يد المجلدين من مدرسة

(١) أنظر Sakisian: La reliure dans la Perse occidentale sous les Mongols au XIV^e et au début du XV^e siècle Ars Islamica في مجلة ج ١ (١٩٣٤) ص ٨٠ - ٩١

(٢) أنظر Sarre : Martin: A History of Oriental Carpets ص ٤٢٩
Islamische Bucheinbände ص ١٤

هرأة . ولا غرو فقد عرفنا أن هذا العصر شهد في إيران إنتاج أنحر المخطوطات ذات الخط الجميل والزخارف المذهبة والصور البديعة والجلود الثمينة . وذلك بفضل النهضة الفنية في البلاد وبفضل الجامع التي أنشأها لفنون الكتاب شاه رخ وبايسقر ، وجمعا فيها الفنانين من كل أطراف المملكة . ولم تكن صناعة التجليد وقفا على هرأة ، فقد حازت فيها قصب السبق ؛ ولكن كانت هناك مراكز أخرى في سمرقند ومررو ومشهد وبلخ ونيسابور وشيراز وتبريز .

وفي الحق أن صناعة جلود الكتب في إيران أصابوا في القرن التاسع الهجري أبعد حدود التوفيق في الخروج على الأساليب الهندسية القديمة في الزخرفة ، وابتدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية . ووصلوا إلى الإتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب .

وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية ، فاستخدموا القوالب المعدنية المستقلة التي كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه التواءات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية ، بل والصور آدمية أيضا .

(١) راجع مادة التيموريين للأساذ برفات Bouvat في دائرة المعارف الإسلامية ؛ والمقال

الذي كتبه هذا الأساذ في العدد ٢٠٨ (١٩٢٦) من المجلة الآسيوية Journal Asiatique

عنون Essai sur la civilisation Timouride ص ١٩٣ — ٢٩٩

وفي القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كان المصورون عونا كبيرا لصناع الجلود في رسم الحيوانات والأشجار والنباتات والأشخاص ، في دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية ، فكانت الجلود تبدو في بروزها كأنها من المسكوكات ، كما أنتج الفنانون في القرن العاشر الهجري بعض الجلود الفاخرة المخزومة من الورق والجلد المقطوع بدقة كأنها الخيوط ، وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض . وكانوا يعنون بباطن الجلود وألصقتها عنايتهم بالجزء الخارجى منها ، ولكنهم فقدوا في هذا القرن بعض ما كان لهم في القرن السابق من المهارة وحسن الذوق في هذا الميدان .

وكانت معظم جلود الكتب في هذا العصر من جلد المساعن وتشبه في زخارفها السجاجيد في كثير من الأحيان فكثيرا ما ترى في وسطها جامعة أو صرة بيضاوية وفي الأركان الأربعة أجزاء من جامات ، وفي الجامعة وأرباع الجامات رسوم نباتية أو حيوانية أو رسوم صحب صينية .

واستخدم المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراة طريقة الزخرفة برسوم اللايكة ، وذلك منذ منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وأقدم ما نعرفه من هذه الجلود يرجع الى سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) وامتاز بعضها بجمال الألوان ، التي غلب عليها الأسود والذهبي ، ولكن صناعتها لم تلبث أن تآخرت في القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية في عصر فتح على شاه (١٢١٢ - ١٢٥٠ هـ أى ١٧٩٧ - ١٨٣٤ م) . على أن تلك الجلود كانت ميدانا لفن التصوير ولم يكن للجلدين فيها شأن عظيم .



ويجب علينا ألا ننسى ما كان لمدرسة هراة من تأثير على المراكز الفنية الأخرى في إيران ؛ فقد مر بنا أن انتقال الفنانين من بلد إلى بلد في العالم الإسلامي كان أمرا شائعا . فضلا عن أن المجمع الذي أنشئ لفنون الكتاب في هراة انحل عندما وقعت هذه المدينة في يد الشيبانيين سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) فتفرق الفنانون في المراكز الفنية الجديدة في إيران وفي بلاط الهنود المغول والأتراك العثمانيين .

كما أن علينا أن نذكر دائما أن الجلود الثمينة التي يمكننا اعتبارها آيات في الفن ودقة الصناعة لم يكن المقصود بها أن تكون غالفا لحفظ الكتاب بحسب ؛ ولكنها كانت جزءا ثمينا منه ؛ فكان الكتاب يوضع بحلده في حافظة من الديباج أو القطيفة .

وقد كان للأساليب الإسلامية الإيرانية في التجليد تأثير على هذه الصناعة في مدينة البندقية . والمعروف أن الأوربيين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جلود الكتب بطبع الرسوم عليها بواسطة المكابس المعدنية وكانت الزخارف التي تنتجها هذه الطريقة بارزة فقط . ثم أدخل الفنانون المسلمون الذين استقروا في البندقية الطريقة الشرقية في تزيين الرسوم المطبوعة بملء أجزائها الغائرة بصبغات ذهبية .

وقد اشتغل كثير من المجلدين الإيرانيين في تركيا فانتجوا في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة جلودا ثمينة لا تكاد تختلف عما كان ينتجه زملاؤهم

في إيران . ولا شك في أن هذه الجلود الإيرانية والتركية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كانت أبدع من جلود الكتب المصنوعة في أي بلد أوروبي في ذلك العصر .



على أن فنون الكتاب في إيران بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر) . وبدأ الفنانون يحرصون على الانتاج السريع الذي لا يمكن أن يسفر عن النتائج الطيبة التي عرفناها في المخطوطات الجميلة في القرن التاسع (الخامس عشر الميلادي) . ولا ريب في أن النهضة الحديثة في إيران ستفصح في أن تعيد لتلك الفنون مجدها الأول .

السجاد

السجاد أكثر منتجات الفن الإيراني انتشاراً في العالم . وأكبر الظن أن شهرة إيران في هذا الميدان ترجع إلى العصور القديمة ، وأنها كانت تصدر السجاد إلى الإغريق ثم إلى البيزنطيين ثم إلى الغربيين في العصور الوسطى . ولا عجب فقد كانت أبهة السجاجيد الإيرانية أول ما يبدو لمن يزور إيران من الرحالة أو يتصل ببلاطها من السفراء ورجال البعثات ، فضلاً عن أن موازنة هذه السجاجيد بما كان ينتجه الغرب لم تكن لتترك أي مجال للشك في التفوق العظيم الذي أحرزه الإيرانيون في هذا الميدان .

على أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وكان نسج السجاد شائعاً بين القبائل الرحل وبين الأسرات الإيرانية العادية ، وفي المصانع التجارية المختلفة . أما اهتمام البلاط والأمراء بإنتاج السجاد فقد بدأ في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ، وأنشئت مصانع النسج الشاهانية لينسج فيها مهرة الصانع السجاجيد الجميلة ، لقصور الشاه أو للأمراء والملوك الأجانب الذين يأمر بأهدائها إليهم .

ولا ريب في أن إيران كانت أكبر مركز لصناعة السجاد في الشرق كله ، وأن المراكز الأخرى تأثرت بأساليبها الفنية كل التأثر ، كما نرى في الهند وتركيا اللتين تأثرتا بها مباشرة ، ثم بلاد القوقاز التي كانت منتجاتها في هذا الميدان

خليطا من الأساليب التركية والإيرانية، ثم مصر وأسبانيا اللتين تأثرتا بها عن طريق تركيا .

ولعل السبب في ازدهار الصناعة في إيران هو تشجيع الملوك والأمراء ورجال الدولة، وإتفاقهم الأموال الطائلة في إنتاج أحسن الفرش والأبسطة وأخرها مادة وحسن صناعة على يد كثيرين من العمال، يشتغلون الشهور الطويلة في صنع سجاجيد تخرج آية في الفن ولا يدرى المرء بأى شيء يعجب فيها، أبضارة الألوان وأنسجامها، أم بجمال الزخارف ودقتها، أم بمتانة الصناعة وإتقانها ؟



وقد كتب الأستاذ الدكتور أحمد زكي بك في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩ مقالا نفيسا عن الأبسطة والسجاجيد، جاء فيه أن عالما الإنجليزيا اسمه رتشارد هكلوت (Hakluyt) عاش في القرن السادس عشر الميلادي . ونشر كتابا اسمه " الرحلات " قال فيه يخاطب التاجر الرحالة من تجار بلده .

" ... وفي فارس ستجد أبسطة من الصوف الخشن ذات فضالات من خبط مرسلية عند أطرافها، فهذه أحسن أبسطة الدنيا، وألوانها أجمل ألوان، قالى هذه المدائن والبلدان فتوجه، وفيها فاعمل كل حيلة لتتعلم من

(١) لا شك في أن مصانع السجاد في تركيا ومصر والهند أنتجت أنواعا جيدة من السجاد؛ ولكن هذا الانتاج كان محدودا، فضلا عن أنه كان متأثرا بالأساليب الإيرانية أيضا؛ ولم يكن فيه تنوع كبير، فاشتهرت كل من هذه البلاد بانتاج نوع معين من السجاد، بينما ذاع صيت إيران في إنتاج أنواع مختلفة .

أهلها كيف تصبغ هذه الفتائل ؛ فهي مصبوغة بحيث لا يؤثر في لونها مطر أو خل أو حجر . فإذا أنت بلغت منهم علم ذلك ، واكتنفت كنه هذا السر العجيب ، أمكنك أن تستخدمه في صبغ القماش ، وأنت واثق ؛ فالصبغة التي تثبت في الفتائل الخشنة تكون أكثر ثباتاً في الثوب المنسوج وأسأل عن وسائل الصباغة وحوامج الصبغ وتعرف أثمانها . وإذا أنت استطعت أن تعود برجل واحد يحسن صناعة الأبسطة التركية ، فقد غنمت الخير الكثير لأمتك والكسب والعمل لشركتك .



ولسنا نريد في هذا المقام أن نعرض للناحيتين العلمية والصناعية في نسج السجاد ؛ فهما لازمتان للاختصاصيين ورجال العلم من المشتغلين بهذه المسائل ؛ ولجأ نحشى أن يكون في بحث هاتين الناحيتين خروج عن المسحة الفنية العامة التي نريدها لهذا الكتاب ؛ فحسننا أن نقتطف بشأنها ما نحتاجه من مقال الدكتور أحمد زكي بك ؛ فقد أصاب فيه أبعد حدود التوفيق في تبسيط البيانات العلمية البحتة .

وقد ذكر الأستاذ في مقاله أن الخيوط كانت تصبغ قبل نسج السجاجيد والأبسطة ، "وأن كل اعتماد الشرق في قديمه كان على صبغات نباتية أو حيوانية قليلة -- قليلة بالنسبة لألوف الأصباغ المصطنعة اليوم اصطناعاً . فكانوا يغطسون الغزل فيها فيحصلون على ألوان بعدد هذه الصبغات . ثم هم يعيدون تغطيس الغزل في غير صبغته الأولى فيؤلفون بهذا بين الصبغات المختلفة فيحصلون منها على ألوان جديدة عديدة ، هي أوساط بين تلك الصبغات

وبهذا يوسعون فيما ضيقّت الطبيعة عليهم فيه . ومن أمثلة هذه الأصباغ وأشهرها النيلة أو النيلج وهي زرقاء ثم الفوة وهي حمراء ، وكلتاها من النبات “ .



وتدل المصادر الأدبية والتاريخية على أن إيران في بداية العصر الإسلامي كانت أعظم البلاد شهرة في إنتاج السجاد؛ فكانت السجاجيد الإيرانية الثمينة تفرش في الحفلات الرسمية ببلاط بيزنطة في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) . وكتب جغرافيو العرب الأقدمون عن كثير من المدن الإيرانية وذكروا أنها كانت مركزا لنسج السجاد . وأكبر الظن أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) .

ومهما يكن من الأمر فإن أقدم المعروف من السجاد اليدوي في إيران يرجع إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . ففي متحف بولدي بدزولي Poldi Pezzoli في ميلان سجادة إيرانية بديعة عليها ينت شعر فارسي نصه :

شد از سعی غیاث الدین جامی * بدین خوبی تمام این کارنامی

سنة ٩٢٩

ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة ٩٢٩ (١٥٢٣ م)

على يد غياث الدين جامي^(٢) .

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ٢٢٧٦ وما بعدها .

(٢) انظر المصدر نفسه ج ٦ ص ١١١٨ ر : P. Sarre & H. Trenkwalder

Old Oriental Carpets ج ٢ ص ٢٢ لوحة ٢٢

وثمة سجادة أخرى قد تكون أقدم قليلا من سجادة يولدى بدزولى ، إذا صح ما يقال عن أنها كانت بين الغنائم التي استولى عليها السلطان سليم العثماني حين فتح مدينة تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م)^(١) . وهذه السجادة في مجموعة المستر بيجيان Bégian ، ونحن لا نميل الى تصديق ما يقال عن صلتها بفتح تبريز ، حتى يقوم على صحته دليل قوى ؛ وأكبر ظننا أنها ترجع الى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

وثمة سجادة أخرى مشهورة جدا طولها ١١,٥٢ مترا وعرضها ٥,٣٤ وهي تحفة فنية نادرة المثال محفوظة الآن في متحف فكتوريا والبرت بلندن . وقد كانت قبل ذلك في مدينة اردبيل ، بضمير الشخ صفي الدين جد ملوك الأسرة الصفوية . وفي وسط هذه السجادة جامعة أو صرة كبيرة ، وحولها جامات أخرى صغيرة وبيضاوية . والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان اليراققة . أما الأركان ففي كل منها رسم يتكون من ربع جامعة كبيرة حولها جامات صغيرة . وإطار هذه السجادة غاية في الجمال فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلا عن رسوم الزهور والزخارف النباتية . وفي طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيتا شعر لحافظ الشيرازي^(٢) ، وتحت العبارة الآتية : « عمل بنسبه درگاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦ هـ » . أي « عمل خادم الأعتاب مقصود القاشاني سنة ٩٤٦ هـ (١٥٣٩ م)^(٣) »

(١) راجع مقال الأستاذ فيت في مجلة Syria سنة ١٩٣٢ ص ١٩٧

(٢) هـ :

جز آستان توام درجهان پناهی نیست * سرمه ایجز این درحواله کافی نیست
ومعناها : لا ملجأ لي في الدنيا الا عندك ولا حامي لرأسي الا هذا الباب .

(٣) انظر المصدر السابق للأستاذين ذره وترنكوله Sarre-Trinkwald ، ص ٢ ملحوظة ١٨



أما السجاجيد التي ترجع إلى ما قبل العصر الصفوي فلم يصل منها شيء يستحق الذكر ، والذي نعرفه عنها مستمد من رسمها في الصور الإيرانية ، واللوحات الفنية الأوربية التي ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي . وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة . وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كانت الزخارف هندسية تحسب ، كما نرى في نوع أطلق عليه اسم هولبين وهو المصوّر الألماني هانس هولبين Hans Holbein الأصغر الذي عاش في بداية القرن العاشر الهجري (١٤٩٧ - ١٥٤٣ م) ؛ ورسم في بعض صورهِ سجاجيد من هذا النوع .

ولا غرو فقد كانت هناك تجارة واسعة في السجاد الإيراني بين الشرق والغرب في العصور الوسطى ؛ ولم ترد هذه السجاجيد في اللوحات الفنية تحسب ؛ بل جاء ذكرها مراراً في القوائم التي كانت تكتب عن الكنوز الفنية في القصور والمجموعات الفنية المختلفة . وقد عني باقتنائها الملوك والأمراء وأعلام الفنانين ، ولا سيما روبنز Rubens ، الذي كانت له منها مجموعة طيبة ، اضطر إلى بيعها في نهاية حياته .

(١) أنظر J. Lessing: Altorientalische Teppiche و K. Erdmann: Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV und XV Jahrhunderts. في الكتاب السنوي للمجموعات الفنية البروسية Jahrbuch der Preussischen K.



وكانت السجاجيد الإيرانية تختلف باختلاف صانعيها والذين كانت تصنع لهم ؛ فضلا عن أنها تطورت ، فكانت صناعتها في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) شابة قتيبة ، وبلغت عصرها الذهبي في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر) ثم دب اليها الضعف في القرنين الثاني عشر والثالث عشر (الثامن عشر والتاسع عشر) . وأما في القرن الحالى فقد فقدت نضارتها القديمة بل غدت منتجاتها سوقية ولا يمكن موازنتها بالسجاجيد الإيرانية القديمة ، اللهم إلا بعض السجاجيد التى يعنى بها عناية خاصة .

وطبيعى أن أبدع السجاد الايرانى ما كان يصنع للملوك وكبار الأمراء ، ثم يليه الذى كان يصنع فى المراكز الرئيسية التى اشتهرت بنسج السجاد مثل إصفهان وكرمان وقاشان وقم وتبريز وكراباغ وهمدان وشستر وهرات ويزد . وكانت أكثر الصادرات من هذا النوع ، فضلا عن أن رجال الطبقة الوسطى كانوا يقبلون عليه إقبالا شديدا . أما أبسط الأنواع فهى التى كانت تصنعها القبائل الرحل وعامة الشعب فى المدن .

وكثيرا ما كان الملوك والأمراء يطلبون الى أعلام المصورين والرسامين أن يقوموا بإعداد الرسوم التى تزين بها السجاجيد الفاخرة . والمعروف أن المصورين كان لهم فى البلاط وفى الحياة الاجتماعية نفوذ كبير بين القرنين التاسع والحادى عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) فلم يصوروا المخطوطات فحسب ؛ بل أشرفوا على شتى أنواع

الزخرفة : في العائر وعلى المنتجات الخزفية والمنسوجات والسجاد . ولعل
أعظم من اشتغل من المصورين بعمل زخارف السجاد هم بهزاد وسلطان
محمد وسيد علي .



وتركب السجاجيد والأبسطة من الرقعة والخميلة . أما الرقعة فالنسيج
المتجانس وتصنع من القطن وخبوط الكتان . وأما الخميلة فالنسيج الفوقاني
وهو في أكثر الأحيان من الصوف الطويل الشعرات أو الحرير .
والسجاجيد نوعان : يدوي ومكني غربي ؛ وقد قال الدكتور
أحمد زكي بك في مقاله مالف الذكر إنهما يختلفان اختلافا كبيرا من حيث
تركيبهما ونسبيتهما . « ففي اليدوي الشرقي تستقل رقعة السجاد عن خميلته .
والرقعة فيه نسيج ككل الأنسجة له سداة وله لجمته وهو كأبسطة ما تكون الأنسجة .
والخميلة عبارة عن خصل مستقلة من الصوف المشوط تعقد من أواسطها
على خيوط السدى عقدا . أما في المكني الغربي فخميلته من رقعة فما هي
إلا نتوءات خرجت بها خيوط سدى الرقعة عن مستوى الرقعة فبانت كلمات
الثدي والثدي كثيرة عديدة .

ومنسج البساط الشرقي بسيط فهو يتكون من عارضتين من الخشب
متوازيتين تمتد بينهما خيوط السدى وطول هاتين العارضتين هو عرض
البساط وبعد ما بينهما هو طوله . وتعقد خصل الصوف عقدا على خطوط
السدى . وهذه الخصل تبلغ البوصتين طولاً وقد تقصر وقد تطول . وتختار
ألوانها حسب الرسم الموجود أمام الناصح فإذا تمّ الصّف أو بعض الصّف
دفعه بالمشط جذبا إلى أخواته وشد عليه خيطين أو أكثر من خيوط اللجمة

ثم عاد سيرته الأولى يعقد الخصل على السدى . ويختلف نوع العقدة باختلاف البلاد ويستخدم نوعها في تعرف البلد الذي عقدت فيه . فالعقدة التركية تلتف الخصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها غائصين في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فينقذان بينهما صاعدين معا متلامسين الى وجه الرقعة فيحلان محلها من خيلة البساط . أما العقدة الفارسية فتلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وإنما تحتضنه من تحته احتضانا وفي كائنا الحالتين من التفاف واحتضان ينتهي طرفاهما فوق الرقعة في مكانهما من الخيلة .

ويتبين من صفة هاتين العقدين أن الخصل — وهي التي تتألف منها خيلة السجاد اليدوى — لا تكون رأسية أبدا على سطح الرقعة بل تنام ملقبة بأطرافها نحو طرف السجاد اليدوى . ويتعسر بل يتعذر على المكاتب تقليدها .

ويلاحظ في العقدة الفارسية أنها تأذن باكتناز الخصل أكثر مما تأذن به العقدة التركية ومن أجل هذا استطاع معها نسج البسطة فيها الخصل أرق وأكثر، وفي رقة الخصل وكثرتها مجال للتلوين والتصوير أوسع وأفسح^(١) .



ويرجع جمال السجاد الايراني وشهرته الى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها، وإلى متانة الصناعة والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربي

(١) راجع مقال الدكتور أحمد زكي بك في ص ٥٦ و ٥٧ من عدد "الثقافة" الذي أصدرناه اليوم .

خصيصاً ويعنى بنظافة صوفها لينسج منه السجاد . كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة .

وقد مرّ بنا أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع الى العصر الساجوق . وألحق أننا قد نستنبط من المصادر التاريخية والأدبية وجود سجاجيد إيرانية ثمينّة في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) في بلاط الدولة الغزنوية . ومع ذلك كله فإننا نستطيع أن نقول إن صناعة السجاد في إيران تطورت ببطء في العصر الاسلامي ولم تبلغ أوج عزها إلا في القرن العاشر بعد الهجرة ثم بدأت في الانحلال منذ نهاية القرن الحادي عشر (السابع عشر الميلادي) .

ولكننا نستطيع أن نعتبر نسج السجاد ، بالرغم من هذه الحياة القصيرة ، خير الصناعات التي تمثل العبقرية الفنية الإيرانية ؛ ولا غرو فقد كانت هذه الصناعة أهم وأكثر انتشاراً ولا يعيبها في شيء أن أبطالها لم تردّد الألسنة أسماءهم كما رددت أسماء الخطاطين والمذهبيين والمصورين^(١) .

وأكثر السجاجيد الإيرانية القديمة مستطيلة الشكل وألوانها هادئة تغلب عليها الزرقة والحمرة . ونجد أن ما كان فيها من أصفر قد بهت بمرور الزمن وانكسرت حدته .

(١) لعل السبب في أن السجاجيد التي عليها أسماء صانعيها نادرة جداً هو اشتراك عدد كبير من الصناع في السجادة الواحدة فضلاً عن اعتبار السجاد من الأثاث الضروري للصور والبيوت والعيام فهو من هذه الوجهة سلعة تجارية ؛ ولكن الفن وحسن الذوق كانا يحليني الصانع الإيراني في معظم منتجاته .

تقسيم السجاجيد الإيرانية وتاريخها

وقد اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الإيرانية فبعضهم يقسمها باعتبار زخرفها ؛ بينما يذهب آخرون الى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران ؛ ولكن الوصول الى هذا التقسيم الأخير ليس سهلا ميسورا ، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جدا ، فضلا عن أن المصانع في البلاد الإيرانية المختلفة كانت تقلد أى طراز ينال رواجا كبيرا ولو كان موطنه في بلد آخر . وعلاوة على ذلك فإن مركز الصناعة قد يكون قرية وقع عليها الاختيار . لسهولة الوصول اليها ، ولكثرة المواد الأولية حولها ، ولجودة مياهاها ، بينما يكون تصميم السجاد وإعداد رسومه في مصانع البلاط بالعاصمة أو في بلد كبير آخر ؛ فتكون العاصمة أو هذا البلد الآخر أعظم شأنًا من القرية التي يكون العمل فيها مقصورا على النسيج وتنفيذ ما تطلبه المراجع الفنية الرئيسية . ولا يجب أن ننسى أمرا يتعلق بطبيعة الفن الاسلامي عامة وهو أنه فن ملكي ارستقراطي ؛ فكانت المصانع المختلفة تقبل على إنتاج النوع الذي يحوز رضا الشاه ، فيصعب أن ينسب هذا النوع الى إقليم بالذات ؛ ولكن بعض الملوك ، كالشاه عباس مثلا ، كانوا يحرصون على أن تحتفظ مصانع كل إقليم بسمياتها

- (١) حقا إن صناع السجاد لم ينقلوا بين المراكز الفنية انتقال غيرهم من الفنانين ؛ لأن جودة العمل لم تكن نتيجة عبقريتهم الفنية فحسب ؛ بل كانت تتوقف على أعوانهم وعلى المواد الأولية التي يشتغلون بها وعلى طبيعة المساء في الجهة التي يعملون فيها وما الى ذلك مما لا يسهل نقله .
- (٢) نذكر في هذه المناسبة أننا لاحظنا في أوروبا ، ولا سيما في فرنسا ، أن بعض الناصرين في العواصم والمدن الكبرى يطبعون ما يصدرونه من المؤلفات في الريف أو في بعض المدن الصغيرة حيث يستطيعون الاطمئنان الى حسن سير العمل فضلا عن رخص الأيدي العاملة .

الخاصة ، ولعل هذا الحرص كان سببا في أن بعض المراكز الفنية مثل جوشقان قالی احتفظت بطابع خاص في كل ما أنتجته من السجاد .

وقصارى القول أنه من الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية الى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع الى مصانع بعض المدن الإيرانية المعروفة ، ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب اليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لا نستطيع نسبتها الى أى مدينة بالذات .

وكان مؤرخو الفنون الإسلامية في بداية هذا القرن ميلون الى نسبة بعض السجاجيد الإيرانية الى عصر سابق بقرن أو قرنين عن العصر الذي تنسب اليه الآن . والحق أن معظم السجاجيد المصنوعة في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) يمكن تأريخها على وجه التقريب ، وذلك بفضل بعض السجاجيد المؤرخة التي وصلتنا ، وبفضل ما كتبه في وصف السجاجيد الإيرانية بعض الرحالة الغربيين ، وما جاء عنها في البيانات التي كتبت عن الكنوز الفنية في بعض القصور والمجموعات الأثرية في القرون الماضية ، وبفضل موازنة رسومها وزخارفها بما نعرفه في المؤرخ من المخطوطات والصفحات المذهبة والمنسوجات .

وفضلا عن ذلك فإن تصوير السجاجيد الإيرانية في اللوحات الفنية الأوروبية عنصر له قيمته في تأريخها . والمعروف أن أكثر السجاجيد التي رسمها المصورون الأوروبيون في لوحاتهم الفنية من منتجات آسيا الصغرى ، ولكننا نعرف أيضا أن السجاجيد المصنوعة في شرق إيران والتي تنسب الى هراة ، رسمت كثيرا في اللوحات الفنية الأوروبية التي ترجع الى نهاية

القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري) والنصف الأول من القرن السابع عشر .

على أن تاريخ السجاجيد الإيرانية ، على وجه عام ، أمر مخوف بكثير من الصعاب ، فلنا إذا أردنا الحكم بحسب الموضوعات الزخرفية وتطورها لم نجد النجاح حليفنا في كل الأحوال ، وحسبنا أننا نجد في السجادة الواحدة موضوعات زخرفية مختلفة في تطورها فيحملنا بعضها على تقديم تاريخ التحفة ويدفعنا البعض الآخر إلى تأخيرها .

ومهما يكن من الأمر فإن أعظم السجاجيد الإيرانية شأننا ما يرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ، وقد قدر الأستاذ بوب A. U. Pope عدد المحفوظ من هذه السجاجيد في المتاحف والكائنات والمجموعات الخاصة ، والذي ظهر منها في أسواق السجاجيد الأثرية ، قدره بزهاء ثلاثة آلاف سجادة كاملة .



السجاجيد ذات الصرة أو الحمامة

وهي نوع من صناعة شمالي إيران ولا سيما في تبريز وفي قاشان ، وترجع أحسن منتجاته إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وقد بدأ الاضمحلال يدب إليها منذ القرن التالي .

وتشكّن زخارف هذه السجاجيد من صرة أو حمامة في الوسط ، ذات أشكال مختلفة أو فصوص ، وقد يمتد من طرفي الحمامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفي أو إناء معلق إلى جانبي السجادة ، وفي الأركان أرباع

جامات . وهذا النوع من الزخرفة عام في الفنون الإسلامية ، ولا سيما في جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة في المخطوطات ، وهو من أكبر الأدلة على غرام الفنانين المسلمين بالتوازن والتقابل في الرسم والزخرفة .

وأما أرضية هذا النوع من السجاجيد فكانت من رسوم الزهور والفروع النباتية المحورة أو السيقان ذات الزوايا ، فضلا عن رسوم السحب الصينية . واستعملت فيها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق الفاتح والغامق والأشمر والأصفر والأبيض . وامتازت تلك السجاجيد بأن لها إطارا ثانويا صغيرا داخل الإطار الخارجي . ويمكننا أن نقول إن المعروف من السجاجيد ذات الصرة أكثر عددا من المعروف من سائر أنواع السجاجيد الإيرانية ، وإن تلك السجاجيد كانت أبدع منتجات السجاجيد في شمال غربي إيران ، حيث كانت البيئة وطبيعة البلاد في إقليم آذربيجان مرتعا للفنون الجميلة ولا سيما فن صناعة السجاد .

ومن المحتمل أنها كانت تفرش في المساجد تخلق معظمها من الرسوم الآدمية والحيوانية ، ولكن ثمة سجاجيد ذات جامة وفي زخارفها رسوم آدمية وحيوانية ، مثل السجادة المشهورة في متحف بولدى بوزولى Poldi Pezzoli . ومن أبدع ما أخرجه مصانع السجاد في البلاد سجاجيد ذات جامة ومصنوعة من الحرير المحلى بالخيوط المعدنية . وتنسب السجاجيد الحريرية في أغلب الأحيان إلى مدينة قاشان .

وفي مجموعة سمو الأمير يوسف كمال جزء كبير من سجادة ذات صرة ، وأرضيتها حمراء في الوسط وزرقاء في الأركان . أما الصرة فهي هيئة مربع ذي أضلاع غير مستقيمة بل فيها انكسار هندسي . وتكثر في هذه السجادة

النفيسة زخارف المراوح النخيلية والسحب الصينية . وأكبر الظن أنها من صناعة شمال غربي إيران في النصف الأول من القرن العاشر الهجري^(١) (السادس عشر الميلادي) .

وقد تطورت السجاجيد ذات الجلجمة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد) إلى طراز السجاجيد الحديثة التي تنسج في كراخ والتي تشبه السجاجيد القديمة في الشكل والرسوم والألوان .

السجاجيد ذات الزهريات

ويظن أنها كانت تصنع في الإقليم الوسطى من إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه في بعض الأحيان .

وقد غلبت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن في زخارفه رسوما تشبه الزهريات . وعلى كل حال فإن زخارفه كلها من الزهور وليس فيه زخارف تتوسط السجادة ، وإنما كل رسومه مرتبة في توازن حول محورها الأوسط . وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمناقتها ، ودقة صناعتها ، وكثافة وبرها ، وضيق إطارها ، وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء ، وبما فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور ، والمراوح النخيلية (بالمت) ؛ كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصوريين والمذهبيين والمجلدين ، وأن الألوان التي استخدمت فيها مختلفة جدا وبراقة وغير هادئة ؛

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٧

أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها، فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها .

السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية

وأكبر الظن أنها من صناعة شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) وهي إما تمثل مناظر صيد كالسجادين المشهورتين في متحف فينا ومتحف الفنون الزخرفية في باريس، وإما تمثل رسوم حيوانات خرافية أو محورة عن الطبيعة وعلى أرضية مملوءة برسوم الزهور والنبات .

وقد أفلح بعض صنّاع السجاد في إكساب هذه الرسوم روحاً وحياة وحركة دونها ما وصل إليه أعلام المصورين والمذهبيين .

ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وأصلها من ضريح الشيخ صفى الدين في أردبيل ، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسداً ونمراجهما من حيوانا من حيوانات الصين الخرافية . وإطار هذه السجادة مكون من فروع نباتية متصلة (أراباسك) وبينها رسوم سحب صينية (تشى) .

وفي نفس المتحف سجادة حريرية بدبعة تنسب إلى قاشان (انظر شكل ٦٦) ، وزخارفها الحيوانية في ستة صفوف، نرى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور، أما الاطار فنمراوح تخيلية يحف بكل منها طائران بريان .

السجاجيد البولندية

هي سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة ؛ ولعلها من منتجات مصانع البلاط باصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وبداية الحادي عشر . وقد غلبت عليها هذه التسمية لأنها كانت تنسب الى بولندة حيناً من الزمن .

أما زخارفها فخليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية ، وألوانها غنية . وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد ؛ بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان المستخدمة في السجاجيد البولندية هي الأصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالي والأزرق الفيروزجى والأحمر القرمزى . ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه في حالة غير جيدة .

ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية في كاندرائية سان مارك بمدينة البندقية ، أهداها سفير الشاه عباس الى حاكم البندقية (الدوج) سنة ١٦٠٣ م ؛ كما نعرف أيضاً أن بعثة من شاه إيران أهدت الى دوق هولشتاين جوتورب Hollstein Gottorp سنة ١٦٣٩ ست سجاجيد "بولندية" نفيسة ، بينها سجادة التتويج المشهورة والمحفوطة الآن في قصر روزنبرج Rosenborg بمدينة كوبنهاجن . ولذا فإن المرجح أن هذه السجاجيد "البولندية" ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التي تلائم الذوق الغربى ، كانت تصنع في إيران تهدي الى الملوك والأمراء في الغرب .^(١)

(١) انظر Loan Exhibition of Persian Rugs of the So-called Polish Type (The Metropolitan Museum of Art, New York 1930).

السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق

كانت تصنع في شمالى إيران في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)؛ ولكن في المصادر التاريخية أن كسرى الأول (٥٣١ - ٥٧٩ م) كان يملك سجادة نفيسة عليها رسم صادق لروضة غناء . أما السجادة التى كانت في قصر كسرى الثانى بالمدائن ثم وقعت غنيمة في يد العرب الفاتحين ، فقد أظن المؤلفون في وصف حديثها وأشجارها وقنواتها وطيورها وزهورها .

وعلى كل حال فإن زخارف هذا النوع من السجاجيد تبدو كأنها خريطة أو مصور لحديقة ، يبين طرقها وأقسامها وبجارى المياه فيها فضلا عما فيها من النبات والزهور .

والواقع أن حب الحدائق والزهور من أبين الصفات في الفن الإيرانى ، وأن الزهور والنباتات تزين أرضية أكثر أنواع السجاجيد المعروفة . ولم يكن غير طبيعى عند الإيرانيين أن تكون الحدائق والزهور في السجاجيد ميدانا للحيوانات المختلفة كالأسد والفهد والنمر والغزال والثعلب وحمار الوحش ؛ فضلا عن الطيور ، والحيوانات الخرافية التى يرجع معظمها الى الأساليب الفنية والأساطير السائدة في الشرق الأقصى .

وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة في مجموعة فيجدور Figdor في فينا وترجع

(١) من أبيات الشعر المكتوبة على السجادة المحفوظة في متحف بولدى بدزول والتي مر ذكرها بيت الشعر الآتى :

بوسنا نیست برازالاه وكل * زان سبب كرده دروجا بیل

ومعناه : إنها (السجادة) حديثة ملائى بالسوسن والورد ولذا اتخذها الليل سكنا له .

الى نهاية القرن العاشر الهجرى^(١) (السادس عشر الميلادى)؛ ولكن أكثر النماذج المعروفة ترجع الى القرن الثامى عشر الهجرى .

وأكبر الظن أن هذه السجاجيد كانت تصنع لتهدى الى ملوك أوروبا وأمرائها . وكانت تدخل فى نسجها خيوط الذهب والفضة .

السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور

كانت تصنع فى نراسان ، وتنسب فى أكثر الأحيان الى هراة . ومعظمها يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح تخطيطية (بالمت) ورسوم سحب صينية . وقد جاءت هذه السجاجيد فى بعض اللوحات الغربية من القرن السابع عشر الميلادى . والأرضية فى معظم السجاجيد المنسوبة الى هراة حمراء اللون بينما الإطار أخضر . ونلاحظ فى سجاجيد هراة المصنوعة فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) أن رسوم المراوح التخطيطية فيها أكبر وأنها تشمل فضلا عن الزخارف المعروفة فى القرن السابق على وريقات طويلة مقوسة وأنها أقل دقة فى الصناعة وانسجاما فى الألوان .

ولا عجب فى أن تكون نراسان مركزا عظيما من مراكز صناعة السجاد؛ فقد كان هذا الاقليم فى طليعة الأقاليم الايرانية فى الأدب والسياسة والفن . وقد ازدهرت فيه منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) أساليب فنية فى عصر الدولة الغزنوية والعصور التالية ، وكانت هراة مركزا

(١) أنظر شكل ٣٧ من Bode-Kühnel: Vorderasiatische Knüpftteppiche .

عظيما من مراكز الثقافة الإيرانية . فضلا عن أن هذا الاقليم امتاز بصوفه الطيب وأصباغه الصالحة .

سجاجيد الصلاة

كانت تصنع في شمال غربي إيران، ولا سيما في تبريز، وامتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بالخط النسخي والكوفي والنستعليق في أرضية السجادة وفي مناطق تحف بها . ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب . ومعظم المعروف من هذا النوع لم يكن غاية في الجمال والابداع، لأن الفنان لم يفلح تماما في أن يستخدم الكتابة عنصرا زخرفيا متقنا .

وأبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز سجادة حريرية محلاة بخيوط معدنية وترجع الى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وقد كانت في مجموعة السيدة پاراتيشيني ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال .



وصفوة القول أن السجاد كان للإيرانيين ميدانا واسعا لاظهار تفوقهم في اختيار الألوان . وقد بلغ ما استخدموه منها في بعض الأحيان زهاء عشرين لونا في السجادة الواحدة . ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق في ترتيبها، بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة في ألوانها . وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة في إنتاج السجاجيد التي تمتاز عن سائر الأنواع المعروفة والتي تبعث العجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها.

(١) راجع G. Wiet : L'Exposition Persane de 1931 ص ٨٧ ولوحة ٤٣

والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض ؛
فإننا نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تظل
مجالسا من المجالس . وقد كان تعليق السجاجيد في الحفلات أمرا معروفا
في أوروبا في عصر النهضة ، كما أننا لا نزال نرى أثره حتى اليوم في تعليق
الأسبطة الثمينة من الشرفات التي يطل منها الملوك أو رؤساء الحكومات
على الشعب أو يستعرضون منها جيوشهم أو فريقا من رعاياهم .



وفي مضر مجموعة ثمينة جدا من السجاد الإيراني تعد من أكل مجموعات
العالم في هذا الميدان . وهي للدكتور على باشا إبراهيم عميد كلية الطب وقد
قضى في جمعها السنين الطوال ، وبذل النفقات الطائلة . وفي الحق أن كثيرا من
سجاجيد هذه المجموعة لا نظيره الا في قليل جدا من المتاحف أو المجموعات
الخاصة الأوروبية . ولذا كانت كعبة الاختصاصيين في الفنون الإسلامية ،
يحرصون على مشاهدتها كلما أقوا غضا النسيار في مضر ؛ فضلا عن أن بعض
التحف من هذه المجموعة قد عرض في أعظم المعارض الدولية للفن
الإيراني أو الفنون الإسلامية .

أما دار الآثار العربية فليست غنية جدا في السجاد الإيراني النفيس ؛
لأنها لم تبدأ في العناية بجمعه إلا في السنوات الأخيرة . ولعل أبداع ما فيها
من سجادة من الحرير الموشى بالذهب والفضة ترجع الى نهاية القرن العاشر الهجري
(السادس عشر الميلادي) وتتكون زخارفها من السيقان والفروع النباتية
الدقيقة المتصلة بخطوط متعرجة على شكل السحب الصبغية (تنى) ؛

ويتوسط هذه السجادة جامعة كبيرة ذات فصوص عديدة، أما الاطار فيتكون من خمس مناطق غير متساوية في العرض، وأعرضها المنطقة الثانية من الخارج وبها بحور فيها كتابات^(١). وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة شمال غربي إيران. وقد أهداها الى الدار حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال.

كما أن في دار الآثار جزءا من سجادة نفيسة مصنوعة من الصوف وقوام زخارفها زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة وذات ألوان متعددة على أرضية ذات لون أزرق قاتم. وهذه القطعة من أجمل التحف المعروفة من السجاجيد « ذات الزهريات »^(٢).

وفي الدار، عدا ذلك، سجاجيد إيرانية أخرى، ولكنها من صناعة القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد).

(١) أنظر Wiet: l'Exposition Persane de 1931 ص ٨٨، ولوحة ٤٤

(٢) المصدر السابق.

الخزف

كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التي حاز فيها الإيرانيون المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية . وقد ساعدتهم على ذلك العجينة التي امتازت بها بلادهم ، والتي تصلح بنوع خاص لصنع الأواني الخزفية ، فيسهل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طبعها ، كما تمتاز برقتها وقلة وزنها .

وليس من شك في أن هذه الصناعة بلغت على يد السلاجقة والمغول بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، غاية الاتقان في الهيئة والزخرفة اللتين تدلان على أوفر قسط من الخيال السعيد والذوق السليم . وإن صح لدى بعض الخبراء أن الأواني الاغريقية في عصرها الذهبي كانت في الهيئة والأناقة آية دونها كل الأواني الأخرى ، وإن صح لدى آخرين أن الخزف الذي صنع في الشرق الأقصى ليس له نظير في الظرف والرونق ، فإن فريقا ثالثا من الخبراء والهواة يرون في تلك الأواني الاغريقية والصينية جمودا ، ودقة آلية في الشكل ، ونقلا ، لا يروونه في الخزف الإيراني ، فيحككون له بالتفوق والسمو على سائر أنواع الخزف .

وعلى كل حال فقد امتازت التحف الخزفية الإيرانية في العصر الإسلامي بجمال الشكل ، وتناسق النسب ، وبريق الطلاء الزجاجي ، وإبداع الزخارف

وتنوعها^(١)، فضلا عن تنوع الأشكال نفسها^(٢)، ومناسبة الزخارف لمادة التحفة وشكلها. ولا غرو فقد كانت لايران منذ العصور القديمة تقاليد قديمة في صناعة الخزف، كما يظهر من القطع الخزفية التي كشفت في نهاوند والتي تربطها زخارف هندسية جميلة. ثم كان عصر الساسانيين وصارت الجدران المصنوعة من الآجر تغطى - كما في قصر مدينة السوس - بطبقة من المينا، يمكن أن نعدّها الخطوة الأولى في تزيين الجدران، التي قدر لها في العصر الإسلامي أن تكسب بالواح الفاشاني وأجزاء الفسيفساء الخزفية. وفي العصر الساساني ازدهرت صناعة الخزف كما ازدهرت الفنون الأخرى. ولما انتشر الإسلام في إيران بدأت هذه الصناعة في التطور التدريجي حتى تخلت عن قسط كبير من الأساليب الفنية الساسانية وطبعت منتجاتها بطابع يجمع بين العناصر الزخرفية الإسلامية وبين ما ورثته الصناعات من أساليب إيرانية. على أننا لا نعرف كل ما نريد عن الخزف الإيراني في فجر الإسلام. مع أننا نعرف عنه في ذلك العصر أكثر مما نعرف عن أي ميدان آخر من

(١) الواقع أن الرسوم والزخارف على الأواني الخزفية الإيرانية أقدم من الصور التي نعرفها في المخطوطات. ولا شك في أن الصور المرسومة على بعض الأواني من القرون الأولى بعد الإسلام تدل على ذوق فني ودقة في الصنع، وقيمة وثائق ثمينة في دراسة تطور التصوير الإسلامي بوجه عام. وحسبنا أن ندرس الصور المرسومة على الخزف المصنوع في مدينة الري نستنبط شيئا كثيرا عن الحياة الاجتماعية في ذلك العصر وعما كان يستخدمه القوم من أثاث وما يلبسونه من منسوجات.

(٢) استعمل الإيرانيون الخزف في صنع شئ الأواني والتحف، من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرقيات وقوارير ومسارج وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعقد، وأزهار وعلب ومباخر وشماعات وبيوت الطيور وموائد للاقدام، وغير ذلك من الأواني والتحف، فضلا عن التماثيل الصغيرة.

مبادئ الفن الايراني في العصر نفسه ؛ لأن العماير التي ترجع الى ما قبل القرن الخامس الهجري تعد على أصابع اليد الواحدة ، والصور أو النقوش التي صنعت قبل القرن السابع الهجري نادرة جدا ، وأقدم السجاجيد التي نعرفها ترجع الى القرن التاسع ، ولكن لدينا من التحف الخزفية ما يرجع الى القرن الثاني وما بعده .

على أن أعظم ما وفق اليه الخزفيون الايرانيون في الاسلام هو إتقان أنواع الطلاء المختلفة ثم إبداع الألوان الفاتحة وتنويعها . وامتازت بعض المراكز الفنية وبعض البلاد بإتقان بعض الألوان على غيرها .

واستخدم هؤلاء الخزفيون شتى الوسائل في زخرفة منتجاتهم ؛ فكانوا يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ؛ وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفي عمق متنوع ، ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلا دقيقا وجميلا ، كما كانوا في بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شفافة . وذلك كله فضلا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو المتعددة الألوان ، فوق الطلاء أو تحته . وكان التذهيب والبريق المعدني يكسبان التحف نظارة عجيبة .

ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الايرانيون في الخزف الرسوم الهندسية ولا سيما المناطق والدوائر والعقود المتشابكة ، والطيور المتقابلة أو المتدايرة ، والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور ، فضلا عن الرسوم الآدمية^(١) ولعل معظمها يمثل مناظر البلاط وحفلات الطرب (١) وأكبر الظن أن التحف الخزفية النفيسة ذات الزخارف الآدمية والحيوانية والكثابة البدعية لم تكن من صناعة الخزفيين فحسب بل كان يشترك معهم في إتمامها فنانون إخصائيون في النقش وفي الحفر وفي تكمية الخط الجبل وفي دهن التحفة بالطلاء المطلوب .

فيه ، أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامه أو بعض مناظر الحياة الاجتماعية ، كرم الدراويش الراقصين ، على السلطانية المحفوظة في متحف اللوفر^(١) .

دراسة الخزف الإيراني

لا تزال دراسة الخزف الإسلامي في إيران أمرا عسيرا . حقا إن لدينا بعض القطع المؤرخة أو التي عليها امضاء صانعيها^(٢) ، وإننا نعرف مخطوطا في استانبول يبحث جزء منه في صناعة الخزف وقد ألفه عالم من قاشان سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م)^(٣) ؛ فضلا عن أننا نستطيع أن نستطيع بعض البيانات من عينة التحف ونوع طلائها وشكل قاعدتها ودقة صناعتها ؛ ولكن هذا كله غير كاف للوصول الى نتائج حاسمة في تقسيم التحف الخزفية الإيرانية ومعرفة تاريخ صناعتها والمراكز الفنية التي تنسب اليها .

والواقع أننا لا تزال في دراسة الخزف نعتمد على الحفائر اعتمادا كبيرا ؛ فإننا نعرف أن وجود قطع خزفية أصابها التلف في القرن بسبب شدة الحرارة أو عدم كفايتها ، أو بسبب التصاق القطع بعضها ببعض أو بسبب آخر ، كل هذا يدل على أنها من صناعة المكان الذي يعثر عليها فيه ؛ لأنه

(١) انظر A. Survey of Persian Art ج ٢ لوحة ٢٨٨

(٢) المصدر السابق ج ٢ ص ١٦٦٧ — ١٦٩٦

(٣) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٦٦٦

(٤) راجع كتابنا « الفن الإسلامي في مصر » ج ١ ص ١٠٥ — ١٠٦ ؛ وانظر H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre & P. Winderlich : Orientalische Steinbücher, und Persische Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches, Heft 3).

ليس معقولا أن يتجزأ القوم بمثل هذه القطع أو يجلبونها من مكان الى آخر،
ولكننا لا نستطيع — لسوء الحظ — أن نذهب الى أن كل الحفائر التي قام
بها المنقبون عن الآثار في إيران كانت منظمة ويمكن الاطمئنان الى نتائجها .
وفضلا عن ذلك فإن كثيرا من المراكز الفنية لم تقم فيها أى هيئة بحفائر علمية
بعد .

ومهما يكن من الأمر فإن مؤرخي الفنون الاسلامية يسرون في تقسيم
الخزف الايراني على أساليب شتى ؛ فبعضهم يقسمه بحسب عصوره ؛ ويقسمه
فريق آخر بحسب المراكز الصناعية التي يرجح نسبتها اليها ؛ كما يقسمه فريق
ثالث بحسب نوع صناعته وزخارفه . ولعل الأصلح اتباع التقسيم الأول
ومعرفة التحف الخزفية التي تنسب الى القرون الأولى بعد الهجرة ؛ ثم تلك التي
ترجع الى العصور الوسطى الاسلامية ، وأخيرا ما صنع منذ القرن التاسع
الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وقد نستطيع بعد ذلك أن نضل في كل
قسم من هذه الأقسام الثلاثة الى تحديد الاقليم الذي صنعت فيه التحفة والى
تقسيم التحف مرة أخرى بحسب أسلوبها الصناعي . أما تحديد التاريخ فانتا
نوفق اليه بوساطة دراسة الزخارف وتطورها ، والحكم على طراز الكتابة ،
فضلا عن الاهتمام بالقطع المؤرخة التي نعرف منها حتى الآن زهاء مائتين ،
يرجع أقدمها الى سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) .

الخزف الايراني في فجر الاسلام

لسنا نعرف تماما كيف كانت صناعة الخزف وزخارفه في القرن الأول
ونصف القرن الثاني بعد الهجرة . ومن أقدم التحف التي وصلتنا في هذا الميدان

ما عثرت عليه البعثة الألمانية في حفائر المدائن^(١) (اكتيسيفون) من الخزف غير مدهون وآخري ذي طلاء أخضر، فضلا عن الخزف ذي البريق المعدني؛ كما عثرت في إقليم خوزستان على مجموعة خزفية من أزيار كبيرة، بعضها ذو طلاء وبعضها لاطلاء^(٢)؛ أما الخزاف فطبيعة، وساسانية الطراز، وقوامها في أكثر الأحيان شريط من رسوم الحيوانات؛ ولكننا نعرف أن صناعة الخزف في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث بعد الهجرة بدأت في الازدهار، متأثرة بالأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة^(٣)؛ ولا غرو فقد كانت بلاد الجزيرة تجلب الخزف الصيني منذ العصور القديمة؛ وقد عثر المتقربون عن الآثار في المدائن (اكتيسيفون) وفي سامرا على كميات وافرة من هذا الخزف.

خزف بلاد ما وراء النهر

كانت بلاد ما وراء النهر وبلاد التركستان إيرانية يحته إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)؛ بل كانت في عصر الدولة السامانية من أزهر الأقاليم الإسلامية، فكان بلاط هذه الدولة في سمرقند محط رحال العلماء والأدباء وموطن النهضة الإيرانية الأولى. وذاع صيت بخاري وسمرقند في العالم الإسلامي كله.

(١) انظر E. Kühnel : Die Ausgrabungen der Zweiten Ktesiphon Expedition, Winter 1931 - 32, Berlin (Islamische Kunstabteilung der Staatlichen Museen, 1935), ص ٢٩.

(٢) أبدعها زير في مجموعة نجيات ري Nejat Rabbi؛ انظر شكل ٧٤.

(٣) انظر كتابنا «كنوز الفاطميين» ص ١٦٥ - ١٧٢.

ومن خير الأدلة على مدنية تلك البلاد في القرون الأولى بعد الاسلام ما أنتجته من تحف خزفية تمتاز ببساطتها واتزانها مع جمال ألوانها وإبداع زخارفها ذات المسحة الفنية الممتازة . ولا عجب فإن صناعة الخزف فن قديم في هذا الإقليم . وأكبر الظن أن مركزها كان في مدينة شاش (طشقند الحالية) التي كتب المقدسي عن جودة ما كانت تصدره من خزف ، ومدينة افراسياب التي عثر فيها المقيمون عن الآثار على كميات وافرة من الخزف محفورة الآن في متاحف سمرقند والمهرميتاج وفكتوريا والبرت وفي برلين . ومعظم هذا الخزف ذو أرضية سوداء أو سمراء ، وعليها زخارف يسدونها التاليف الحسن ويظهر فيها لون أحمر لا تكاد نراه في سائر أنواع الخزف الإيراني . وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح تخطيطية (بالمث) ورسوم طيور كالبط والجمع ثم زخارف بالخط الكوفي الجميل (أنظر شكل ٧٥ وشكل ٧٦) تمتاز كلها بدورانها حول مركز واحد ، مما يكسبها شيئا من الحركة والخفة .

الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء

وهذا ضرب من الخزف عثر على كمية منه في أطلال سامرا ، فنسب في بداية الأمر الى هذه المدينة ؛ ولكن وجدت منه نماذج أخرى في أطلال مدن إيرانية ولا سيما الري وساووه وقم . والمرجح الآن أنه من صناعة إيران ، وأنه انتشر منها الى سائر أنحاء الشرق الأدنى حتى لقد وجدت بعض قطع منه في أطلال القسطنطين^(١) . وقد لوحظ في بعض الأحيان اختلاف العجينة المصنوع منها مما يدل على أن إنتاجه لم يكن مقصورا على إقليم واحد ، بل كان موزعا على مراكز فنية متعددة .

(١) في معهد الفن بمدينة شيكاغو سلطانة يقال إنها وجدت في القسطنطين .

وأكبر الظن أن هذا الخزف كان منتشرا بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (التاسع والحادي عشر بعد الميلاد) كما يدل وجوده في أطلال سامرا التي هجرت سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م) ، وأسلوب الخط في الكتابات التي توجد على بعض قطع منه ، والتي يمكن نسبتها الى نهاية القرن الرابع الهجري . ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات أو صحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جدا ، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون في بعضها وإعدادها للتجارة والأسفار أمرا ميسورا . أما الزخارف فبعضها هندسي ، كالمثلثات والدوائر ، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة « خاتم سليمان » ، وبعضها نباتي كأوراق المراوخ النخيلية (البلمت) والوريدات ، وبعض رسوم أخرى كالنخلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة الآن بالمتحف الأهلي في طهران (انظر شكل ٧٥) . وقد نرى على بعض الأواني من هذا الخزف كتابات تشير في عرض الاناء من طرف الى آخر أو ترسم في قاعدته على هيئة مربع . كما نرى أن عددا من الأواني ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من « البقع » الخضراء والزرقاء . وعلى بعض القطع امضاءات مثل : « عمل الأحمر » و « عمل كثير بن عبيد الله » و « عمل أبي خالد » ، وكلها على قطع وجدت في أطلال سامرا^(١) .

الخزف ذو البريق المعدني

ومما زاد الخزف الإيراني نصارة وجمالا ما وصل اليه المسلمون في إكسابه بريقا معدنيا يختلف لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب الى الخضرة

(١) انظر الفصل الذي كتبه الأستاذ هرتفيلد عن « الكتابات » في مؤلف الأستاذ زده

عن خزف سامرا . Sarre: Die Keramik von Samarra ص ٨٢ .

ويعتبرهم عن الأواني الذهبية والفضية التي كان رجال الدين في الاسلام يكرهونها لما تبدل عليه من ترف وإسراف . وقد عثر المتقنون على نماذج من الخزف ذي البريق المعدني في إيران والعراق ومصر وأفريقية والأندلس ، واختلفوا في موطن صناعتها ، فنسبها بعضهم الى إيران ، ونسبها آخرون الى مصر ، ونسبها الألمان من رجال الآثار الاسلامية الى العراق . ويميل كثيرون من الاختصاصيين في الوقت الحاضر الى الأخذ بهذا الرأي الأخير .^(١) والحق أن هذه الصناعة وجدت في إيران والعراق ومصر ، في فجر الاسلام ، وأما لا نملك من الأدلة ما يجعلنا نسب ابتداعها الى قطر من هذه الأقطار الاسلامية . ولكن وجودها في إيران منذ العصور الاسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية ، فقد عثر في أطلال بعض المدن الايرانية على قطع خزفية ذات بريق معدني وعليها امضاء صانعيها ، وتدل أسماؤهم التي تغلب عليها المسحة الايرانية على أنهم من إيران نفسها مما يجعل على ترجيح كون هذه

(١) انظر البحارى ، وانظر أيضا صحيح مسلم ، باب تحريم استعمال أواني الذهب والفضة في الشرب وغيره على الرجال والنساء ، فان القوم يروون عن النبي عليه السلام أنه قال : « من شرب في إناء من ذهب أو فضة فأنما يجرجر في بطنه نارا من جهنم » ، وأنه نهاهم عن الشرب في أواني الفضة . « فان من شرب فيها في الدنيا لم يشرب فيها في الآخرة » . وقال النووي إن الإجماع معتقد على تحريم استعمال إناء الذهب وإناء الفضة في الأكل والشرب والطهارة ... الخ : ويروون عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال « لا تشربوا في إناء الذهب والفضة ولا تلبسوا الديباغ والحبر فإنه لم يمت في الدنيا وهو لكم في الآخرة يوم القيامة » . على أن هذا التحريم لم يمنع تماما صناعة الأواني من الذهب والفضة في الأقاليم الاسلامية المختلفة .

(٢) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٤٨ وما بعدها ، وكتابنا « الفن الاسلامي في مصر » ج ١ ص ١٠١ وما بعدها .

القطع الخزفية مصنوعة في إيران وليست واردة من الخارج . وفضلا عن ذلك فقد وجد في أطلال مدينة ساوه قطعتان تالفتان في القرن ، كما وجدت البعثة الفرنسية في مدينة السوس قطعا أخرى تالفة وأطلال فرن خزفي وحواصل من التي توضع عليها الأواني لإحراقها في الفرن ، بل إن بعض هذه الحواصل عليه آثار المادة المكونة للبريق المعدني . ويجدر بنا ألا نغفل هنا ما كتبه المؤرخون والجغرافيون المسلمون عن شهرة بعض البلاد الإيرانية في إنتاج الخزف اللامع المذهب .

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداء البريق المعدني إلى الإيرانيين يحتجون بأن إيران كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة قد قطعت شوطا بعيدا في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة ، وبأن ما وجد فيها من الخزف ذي البريق المعدني أكثر مما وجد في العراق ، فضلا عن أنه وجد في مرا كرفية مختلفة ومتباعدة ، بينما لم يوجد بالعراق إلا في سامرا . ثم إن أبداع أنواع الخزف ذي البريق المعدني عثر عليها بإيران ، في مدينتي الري وساه . والحق أن الأدلة التي يسوقها القوم لنسبة الفضل في ابتداء البريق المعدني جميع معقولة إلى حد كبير .

ومهما يكن من الأمر فإن البريق المعدني الذي نعرفه في الخزف الإسلامي ذهبي اللون في درجات مختلفة . وتنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة : الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية بيضاء ، والثاني نقوش جراء أو قرمزية على أرضية تكون في أغلب الأحيان بيضاء أيضا ، والثالث نقوش متعددة الألوان ، صفراء وسمراء وزيترية على أرضية بيضاء . ويتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقا أوليا بعد تمام

عمامة التجفيف، ثم طلاها بالدهان أو المينا، وهي المادة الزجاجية التي تغطي بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقاً أولياً، ثم ترسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية، وتحرق بعد ذلك في فرن خاص إحراقاً نهائياً في درجة حرارة منخفضة^(١).

ولا يجب أن ننسى أن الخزف ذا البريق المعدني هو أقدم أنواع الخزف الإسلامي التي نرى عليها نقوشاً آدمية. وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية في الرسم وعناية بالخطوط التي تكسب الصورة مسحة خاصة وذاتية قوية. وحسبنا الصحن الموجود في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم في القاهرة^(٢) (أنظر شكل ٧٩)، وبريقه المعدني ذهبي اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على القيثارة، وله قلنسوة مدببة وشارب رفيع. وفي نفس المجموعة صحن آخر عليه رسم سيدة.

ومن أبدع التحف الخزفية من هذا النوع كأس في مجموعة القونوس كان Alphonse Kann، عليها رسم رجل ذي قبعة مدببة ومنتهية بزخرفة تشبه ذيل السمكة وفي يده راية كبيرة وخلقه رسم طاووس^(٣).

(١) أنظر R. L. Hobson : A. Guide to the Islamic Pottery of the

Near East (British Museum) ص ٣، حاشية ٢

(٢) أنظر أيضاً A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٥٩٧ أ

Ch. Vignier: Catalogue de l'Exposition d'art Oriental (Paris 1925)

R. Koehlin und G. Migeon: Islamische Kunstwerke رقم ٧٢٩ لوحة ١٨

لوحة ١ Pézard : La Céramique archaïque de l'Islam لوحة ١١٧

(٣) أنظر شكل ٨٠

ويدل رسم الصور الآدمية في التحف التي نعرفها من هذا الخزف ذى البريق المعدنى على أن الفنانين لم يصلوا بعد الى حد الاتقان في هذا الميدان ، على عكس ما أدركوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور ، بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال . ومن أبدع النماذج ذات الزخارف المستمدة من عالم الطير كأس في مجموعة برانجوين Brangwyn بتحف فترويليام Fitzwilliam في مدينة كبريدج ، فان على هذه الكأس رسم طاووس جميل ، يدل باتقائه ، وبمناسبتة أرضية الكأس ، وبروحه الزخرفية اليدوية على توفيق الفنان الذى رسمه توفيقا لا حد له (انظر شكل ٧٧) .

ويمكن أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدنى الى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) . على أننا لا نستطيع أن ننسب أى قطعة معينة الى فترة محدودة في هذين القرنين ، اللهم الا اذا راعينا إتقان الرسم وموافقته لسطح الاناء ، وإبداع الألوان ، وما الى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة الى فترة متأخرة ، كل فيها تطور الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها .

وثمة مجموعة من لوحات القاشانى ذى البريق المعدنى ، صنعت بمدينة قاشان في بداية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وتشبه في رسومها الألوان الخزفية التي تحدثنا عنها في السطور السابقة ، حتى يمكننا أن نسأل عما اذا كانت صناعة القاشانى ذى البريق المعدنى في قاشان ليست وليدة الصناعة التي ازدهرت في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة .

تقليد الخزف الصيني

قلد الخزفيون المسلمون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) بعض أنواع الخزف الوارد من الشرق الأقصى . وعلى رأس هذه الأنواع طراز امتاز بدعانات متعددة الألوان كانت تغطي سطح الاناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف كان يصنع في الصين في عهد أسرة « تنج » (٦١٨ — ٩٠٦ م) ؛ وقد اتقن المسلمون تقليد هذا الخزف حتى لقد يصعب في بعض الأحيان أن نميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصلية من تقليدها المصنوع على يد الخزفيين المسلمين . وقد عثر المتقربون عن الآثار على قطع من هذا النوع في الري والسوس واصطخر وساود وفي بعض البلاد باقلمى مازندران وتركستان .

والألوان المستعملة في هذا الخزف كثيرة وجميلة ؛ ويسودها الأسمر والأصفر والأخضر . وقد نرى بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محفورة تحت الدهان ؛ ولكنها لا تظهر بوضوح ، لأن أول ما يلتفت النظر في هذا الخزف هو ألوانه المختلطة البديعة . وأكبر الظن أنه يرجع الى القرنين الثاني والثالث وفي بعض الأحيان الى القرن الرابع بعد الهجرة .

ومن أنواع الخزف الصيني الأخرى التي قلدها المسلمون الخزف الأبيض التام ؛ فكانوا يصنعون منه الصحون والسلطانيات ذات الحافة المشطورة بأقواس متقابلة^(٢) . وقد وفق بعض الخزفيين في إتقان هذا التقليد .

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحات ٥٦٨ — ٥٧٠

(٢) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٩

وقصارى القول أن الإيرانيين قلدوا بغض أنواع الخزف الصيني، ثم تطورت منتجاتهم في هذا الميدان فوصلوا إلى أصناف مختلفة لا يحل لشرحها هنا .

الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان

ومما صنعه الخزفيون الإيرانيون في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) نوع من الخزف يمتاز بزخارفه « المحزوزة » في عجينة الاناء بأسلوب يذكر بالحفر في المعادن . وأكبر الظن أن صناعته لم تنتشر إلا بعد أن هجر الخليفة العباسي مدينة سامرا ورجع إلى بغداد سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م) ؛ لأن المتقين عن الآثار لم يعثروا في أطلال سامرا على قطع من هذا الخزف .

ومعظم زخارف هذا النوع دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة ؛ وقد يكون فيها رسوم حيوانات أو طيور، فضلا عن الوريدات وأوراق الشجر . ولعل أشهر التحف الخزفية من هذا الطراز سلطانية في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين^(١)، وسلطانية أخرى كانت سابقا في مجموعة بوتيه Pottier^(٢)، وسلطانية ثالثة كانت سابقا في مجموعة فينيه Vignier^(٣) وتمتاز بزخرفتها التي تمثل قرص الشمس في الوسط ويحيط به رسوم أربعة معابد نار، حور اللهب فوقها عن طبيعته فظهر على هيئة جزء من ورقة شجر^(٤) .

(١) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٣ .

(٢) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٤ ب .

(٣) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٥ ب .

وثمة قسم من هذا النوع يرجح أنه من صناعة مدينة آمل ويمتاز بأن زخارفه مرتبة في مناطق مكونة من دوائر ذات مركز واحد ، وأبدع النماذج المعروفة من هذا القسم سلطانية محفوظة في المتحف البريطاني ، تختلف فيها هذه المناطق مساحة وزخرفة^(١) .

وفي معهد الفن بشيكاغو إناء على هيئة قمع فوق قاعدة نصف كروية . ويمتاز بأنه مؤرخ وعليه أمضاء صانعه « يحيى » ؛ ولكن التاريخ غير كامل ، لأن رقم المئات غير موجود ، فكل ما نستطيع قراءته هو ٨٣ ولكن المستبعد أن هذا النوع من الخزف صنع بعد القرن الثالث الهجري وأنه لم يوجد مع خزف آخر من القرن السادس ؛ ولذا فإن الأرجح أن التاريخ المقصود هو ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) ؛ وليس من المستحيل أن يكون ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م)^(٢) .

وقد لاحظ بعض مؤرخي الفنون الإسلامية كثرة الموضوعات الزخرفية الساسانية على الخزف ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان ، كما لاحظوا أن بينها رسم معبد النار ، ورسم النسر الذي يحمل إلى السماء البطل الذي يشهد الخلود^(٣) ، فأرادوا نسبتها إلى حرفيين من الزرادشتيين في إقليم مازندران . ولكننا لا نظن أن استخدام مثل هذه الزخارف يستلزم أن يكون الصانع من عبدة

(١) أنظر B. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near

East ، شكل ٣٤

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٥٠٨ وشكل ٥٣٢

رج ٥٥ ، لوحة ٥٨٦ .

(٣) راجع شرح هذه الأسطورة في المصدر السابق ، ج ١ ص ٨٥٨

النار، فالحق أن الصانع قد يسير في تزيين منتجاته على بعض أساليب زخرفية موروثة، بدون أن يعنى بتفسيرها أو بحث أصولها .

الخزف في عصر السلاجقة وعصر المغول

وصل الخزفيون الإيرانيون إلى قمة مجدهم الصناعى بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة (الحادى عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، فنضجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية ، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخزومة والمجسمة ، ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته ، ويحلوها بالنذهيب أو بالعقيق المعدنى . وإذا استثنينا الصينى فقد عرفوا في ذلك العصر كل أنواع الخزف ، وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم ، والمتنوعة في الألوان البراقة الجميلة ، وحذقوا رسم الصور الأدبية والحيوانية والنباتية واستخدموا في رسمها مهرة المصورين والمذهبين ، وفتح لهم استخدام الخزف في الزخارف المعمارية بابا جديدا ، زادهم مثابة ونشاطا . وتأثروا في بعض الأحيان بالأساليب الفنية الصينية ، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الإيرانية في الصناعة والزخرفة . وقد حاولوا تقليد الصينى الوارد من الشرق الأقصى ، غير أن الظاهر أنهم لم ينجحوا في ذلك .

والمعروف أن غزو المغول قضى على أكبر مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، فدمرت مدينة الري سنة ٦١٧ هـ (١٢٢٠ م) ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) ؛ ولكن الراجح أن صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير ، اللهم إلا في كمية الانتاج . وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو المغولى بزمان غير طویل .

خزف ذو زخارف محفورة

صنع الخزفيون الايرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعا مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة . منها نوع أبيض ورفيع وغاية في خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة ، أو على رسوم بارزة بوزن خفيفا ، وتتكون من أوراق شجر محسورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية (أنظر شكل ٨٣ - ٨٥) . وقد نرى بينها كتابات كوفية^(١) . وعهد الخزفيون في بعض الأحيان الى زخرفة الاناء بخروم في بدنه تسد بواسطة الدهان ؛ وينفذ الضوء منها فيزيد سائر الزخرفة ظهورا ويكسب التحفة رقة عجيبة . وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة في المتحف البريطاني وفي متحف فيكتوريا وألبرت بلندن . وأكبر الظن أن معظمها من صناعة قاشان حوالى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يصنع في مدينة الري وفي إصفهان وفي

ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر ، ويمتاز أيضا برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفرا متقنا ، ولا سيما في رسوم الحيوان والطيور . ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يومورفو بولوس Eumorfopoulos . ومعظمها ينسب أيضا الى قاشان في القرن الخامس الهجرى .

على أن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة المنصر التصويرى فيه ، أما الألوان التي شاع استعمالها في هذا الضرب

(١) المصدر السابق ج ٤٥ لوحة ٥٩٢ ب .

من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة ، والأخضر المائل الى الزرقه ، والأخضر الفاتح ، والأحمر الأرجواني ، والأصفر الفاتح ، فضلا عن لون الباذنجان بين السواد والحمره . ومعظم التحف الباقية من هذا النوع صحنون واسعة . على أن مجموعة باريس وطسون Parish Watson فيها إناء من نوع الالبارلو albarello ، وفي مجموعة السرارنست دينهام Debenham كأس ، وفي المتحف البريطاني وعاء غريب الشكل ، يظن أنه وعاء للحلوى . أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس والغزال والأوز والضفدع ، أو كائنات خرافية كأبي الهول والطائر الذي له وجه سيدة . وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء ، وتزينها رسوم فروع نباتية .

وأجل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يومورفو بولوس Eumorfopoulos عليه رسم شخص في ملابس فضفاضة يرقص بين موسيقيين فوق دكة يحملها كلبان أو ضبعان^(١) . وفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين صحن مشهور عليه رسم ديك في وضع زخرفي وعليه طابع العظمة والقوة (أنظر شكل ٨٨) . وفي متحف كيلفلاند صحن آخر ، كان في مجموعة أشريت ماسي Everit Macy وفيه رسم باز أنتفض على ديك رومي (أنظر شكل ٨٧) . وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم صحن جميل عليه رسم طائر له وجه سيدة . كما أن المتحف المتروبوليتان بنيويورك فيه بعض صحنون من

(١) إناء اسطواني الشكل . ويظن أن اسمه في اللغات الأوروبية مشتق من اللفظ العربي

« البرنية » . ومعناه الوعاء لحفظ الأدوية . أنظر تراث الاسلام ج ٢ شكل ١٤ و ١٥

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ، شكل ٥٣٥ ب .

(٣) المصدر السابق ، ج ٥ ، لوحة ١٠٣ .

هذا النوع . وعلى كل حال فإن هذا الخزف ينسب أيضا الى الري وقاشان في القرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادى) .

وثمة نوع رابع من الخزف ذى الزخارف المحفورة ، ترى الرسوم فيه محفورة حفرا دقيقة تحت الدهان ، ويستعمل فيه اللون الأصفر والأشمر والذهبي والأخضر ولون الباذنجان ، ولكننا نجد الألوان مفضولة بعضها عن بعض ، كما يبدو ذلك فى المثلثات الصغيرة التى تزين حافة الاناء وتكون زخرفة كأسان المنشار . ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية . ^(١) ومما يلفت النظر أن سلطانيتين من هذا النوع عليهما اسم صانعهما « أبوطالب » وإحداهما فى متحف اللوفر والأخرى فى معهد الفن بمدينة شيكاغو .

خزف جبرى

ومن أعظم أنواع الخزف الايرانى شأنا فى العصر الاسلامى نوع قائم بذاته ، ويعرف باسم « جبرى » وهو اسم عبدة الشمس فى إيران . وقد تشبه تجار العاديات وغيرهم الى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينشر الدين الاسلامى فى كل الأقاليم الإيرانية . ولعل الذى دفع الى هذا الزعم ما نراه فى رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لا ينتظر أن يقدم المسلمون على استخدامها فضلا عن أن بعض الزخارف البارزة فى هذا الخزف تشبه الزخارف التى استخدمت فى الأوانى الفضية التى تنسب الى العصر الساسانى .

(١) المصدر نفسه من لوحة ٦٠٧ الى ٦١١ .

كان هذا الخزف ينسب إذن إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة (السابع والثامن بعد الميلاد) ؛ ولكن حدث أن كشفت بعض قطع منه ووجد عليها كتابات بحروف كوفية تجعل من الراجح نسبتها إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (العاشر أو الحادى عشر) . فمن المحتمل أن يكون خزف « جبرى » من منتجات إيران فى الأربعة القرون الأولى بعد الفتح الإسلامى . وعلى كل حال فإن الزخارف فى هذا الضرب من الخزف تكون فى الغالب من كتابات كوفية ومن رسوم طيور أو حيوانات حقيقية أو خرافية ، ولا سيما الأسد والثور والجمال وأبو الهول والغريفون والباز والطاووس والنسر ؛ ولكنها محفورة حقرا عميقا فى الطبقة البيضاء الرقيقة التى تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة الحمراء المصنوع منها الاناء . وتعلو العجينة والطبقة البيضاء التى تغطيها مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم .

ولعل أكثر ما لفت النظر فى هذا النوع من الخزف مظهر الحياة والقوة التى تبدو على رسومه الزخرفية . وفى مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة نماذج طيبة جدا ، تمثل أكثر الأصناف المعروفة منه ، والتى يطلق على كل منها اسم المدينة الإيرانية التى يقطن أنه اثر عليه فيها مضافا إلى اسم « جبرى » الذى يطلق على تلك الأصناف مجتمعة .

وصفوة القول أن هذا الخزف شعبى إلى حد كبير وصناعته تذكر بالأصاليب الفنية الساسانية ، وتختلف عن الخزف الذى كان يصنع للبلاط وكبار رجال الدولة . وطبيعى أن الفن الشعبى يكون أكثر تمسكا بالأصاليب الفنية الموروثة من فنون البلاط .

وقد عثر على معظم هذا الخزف في إقليم كردستان وما زندران ، فلفت النظر منذ البداية بقوة رسومه وباتقان توزيعها في قاع الاناء وجوانبه ، وبإبداع لونه ولا سيما الأخضر منه .

ومن أثنى التحف المعروفة من هذا الخزف سلطانية في مجموعة جنت F. H. Gunther عليها رسم لرس عظيم (أنظر شكل ٩٠) ، وسلطانية أخرى في مجموعة واربرج Warburg عليها رسم دقيق وجميل النسب لرس فوق أرضية من ورقات نباتية^(١) ، وسلطانية في معهد الفن بمدينة شيكاغو عليها زخرفة من كتابة بالخط الكوفي فوق أرضية من الأغصان والفروع النباتية^(٢) . والظاهر أن بعض هذه الكتابات كان يشمل امضاء الصانع ، كما نرى في قنينة مجموعة أوسكار رفاثيل [Oscar Raphael] ، عليها اسم محمود ابن ابراهيم بن عبد الوهاب^(٣) ، وفي سلطانية مجموعة المستر بوب Pope عليها اسم بدر مكررا ثلاث مرات^(٤) .

وفي دار الآثار العربية بالقاهر بعض الأواني النفيسة من خزف «جبرى» ، أعظمها شأنًا كأس كانت في مجموعة بوتيه Pottier وعليها رسم جمل باللون الأصفر الفاتح فوق أرضية سمراء^(٥) .

خزف ما زندران

امتاز إقليم ما زندران بإنتاج ضروب معينة من الخزف ، أشهرها ثلاثة تنسب الى ثلاث مدن : هي سارى وآمل وأشرف .

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٥١٤

(٢) المصدر السابق ، لوحة ١٦١٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ١٥٣٥

(٤) A. Kerschlin und G. Migeon: Islamische Kunstwerke ، لوحة (١)

فالنوع المنسوب الى سارى يرجعونه الى نهاية القرن الرابع والى القرن الخامس بعد الهجرة . ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان ، تمثل طيوراً خرافية على أرضية بيضاء . وبين الأمثلة المعروفة من هذا النوع سلطانية في مجموعة لويزون^(١) Lewisohn ، وأخرى في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم ، والأخيرة عليها رسم تخطيطى لطائر ، باللون الأحمر فوق أرضية صفراء فاتحة ، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهى كل منها بدائرة تحدها منطقة لونها بنى غامق ، وفي الدائرة منطقتان : سمراء وبيضاء ثم خضراء وسوداء (أنظر شكل ٨٨) .

أما أمل فينسب اليها خزف أبيض عليه زخارف مخفورة وفيه خطوط ونقط باللون الأخضر أو بلون الباذنجان . وإذا استثنينا إناء مكسورا وأصله على هيئة الألياريلو^(٢) ، فإن المعروف من هذا الخزف صحن كبير وثقيلة الوزن ، ذات عجيبة ضاربة إلى الحمرة وعليها غشاء لونه أبيض أو أصفر فاتح . ومن الزخارف التي نراها عليه رسوم الأوز والبط والسمك والسباع والغزلان والطواويس . وبعض هذه الزخارف مرتب بأسلوب يذكر بالمنسوجات والتحف المعدنية الساسانية .

وفي مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم سلطانية من هذا الخزف ، قوام زخارفها مناطق دائرية متحدة المركز ، وفي وسطها رسم طائر . وقد كانت هذه التحفة النفيسة في مجموعة بوتيه Pottier^(٣) .

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٢٢١

(٢) هذا الإناء محفوظ في معهد الفن في شيكاغو (انظر المصدر السابق لوحة ٦٢٥ ب) ، ووجوده في إيران حوالي القرن السادس الهجرى ينفي نسبة اختراع شكل الألياريلو الى سورية ؛ لأن أقدم الألياريلو السورية ترجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٢٩ أ

وينسب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة أشرف نوعا غير جيد من الخزف ،
يمت ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع في آمل ، ولكنه أثقل منه وزنا
وسمكا ، ودھانه أصفر ، عليه رسوم بسيطة باللون الأخضر ، يغلب أن تكون
في حافة الإناء ، بينما نرى في وسطه جامات محفورة تحت الدهان حفرا
عميقا . وأكبر الظن أن هذا الخزف المصنوع في آمل وفي أشرف يرجع إلى
القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

خزف مدينة الري

كانت مدينة الري منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) من
أعظم بلاد العالم الإسلامي ، فكتب عنها ابن حوقل أنها أجمل مدن الشرق
بعد بغداد . وكتب ياقوت الحموي : ” فاما الري المشهورة فاني رأيتها وهي
مدينة عجيبة الحسن مبنية بالأجر المنعق المحكم الملمع بالزرقاء مدهون كمدھن
الغضائر ... وكانت مدينة عظيمة حرب أكثرها وانفق أنى اجترت
في نواحها في سنة ٩١٧ وأنا منهزم من التفرأيت حيطان نواحها قائما ومنابرها
باقية وتزويق الحيطان في حالها لقرب عھدها بالحرب إلا أنها خاوية على
عروشها “ ثم نقل ياقوت ما كتبه الاصلطحي في كتاب المسالك والمسالك ،
حيث قال : ” وهي مدينة إذا جاوزت العراق إلى المشرق فليس مدينة
أعمر ولا أكبر ولا أيسر أهلا منها إلى آخر الإسلام إلا نيسابور فانها في العرصة
أوسع فاما اشتباك الأبنية والعمارة واليسار فان الري تفضلها “ .

(١) معجم البلدان (طبع أوروبا) ، ج ٢ ص ٨٩٣

(٢) انظر كتاب المسالك والمسالك للأصلطحي (طبع ليدن) ص ٢٠٧

وقد أبدت الحفائر في أنقاض هذه المدينة ما كتب عن نخامة بيوتها،
 وازدهار الصناعات الفنية فيها، ولا سيما الخزف والمنسوجات والتحف
 المعدنية، وأكبر الظن أن الرى كان لها في ذلك العصر ما نراه الآن في بعض
 المدن الكبيرة من تركيز المصانع في الضواحي، ولعل وجود المصانع الكبيرة
 في الضواحي والقرى النابعة للرى هو الذى أتقدها إلى حد ما من الخراب
 الذى جرته غزوة المغول على كثير من المدن الكبرى في الشرق الأدنى.

والمعروف أن سلاطين السلاجقة كانوا من أعظم رعاة الفن في التاريخ
 الإيراني، وقد كان طغرل الثانى، آخر الذين حكموا منهم في إيران، شديد العناية
 بالفن والفنانين، فبلغت في عصره (٥٧٣-٥٩٢ هـ : ١١٧٧-١١٩٤ م)
 الصناعات الفنية في مدينة الرى أوج عظمتها، وكان على رأس هذه الصناعات،
 بل أعظمها على الإطلاق، صناعة الخزف.

وقد عقد البيرونى في كتابه "الجمهر في معرفة الجواهر" فصلا في ذكر
 القصاع الصيفية كتب فيه :

"وكان لى بالرى صديق من الباعة أصبح لى أضافنى في داره قرأيت
 جميع ما فيها من القصاع والاسكرجات والنوفلات والأطباق والأكواز
 والمشارب حتى الأباريق والطسوس والمحارص والمنارات والمسارج وسائر
 الأدوات كلها من خزف صينى فتعجبت من همته في ذلك في التجميل".
 ولكن وفاة طغرل الثانى وغارة أمراء خوارزم شاه وما ترتب على ذلك
 من الاضطراب جرّ على مدينة الرى خسارة كبيرة، قبل أن يضربها المغول

(١) راجع كتاب الجمهر في معرفة الجواهر للبيرونى (الطبعة الأولى في جند آراء

الضربة العظمى سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) . على أن موقعها في ملتقى الطرق الرئيسية في إيران أتاح لها أن تقوم ثانية ، وأن تستعيد قسطا وافرا من مكانتها الأولى في التجارة والصناعة .

ومهما يكن من الأمر فإن مدينة الري كانت من أعظم مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، إن لم تكن أعظمها على الإطلاق . ولا غرو أن نسب إليها مؤرخو الفنون أصنافا عديدة من الخزف .

فمنه تحف خزفية عثروا على نماذج قليلة منها في الري وفي بلاد الجزيرة . وهذه التحف ، في أكثر الأحيان ، أطباق غير عميقة ولها حافة منبسطة ، أما طلائها فأبيض اللون كالقشدة وعليه طبقة من المينا . وأهم الزخارف التي استخدمت في هذا النوع رسم البراق ، فضلا عن الطيور والبط والأوز . ولعل أبداع القطع المعروفة من هذا الخزف طبق في القسم الإسلامي من متاحف برلين وعليه رسم نسر أوديك كبير ، ثم طبق آخر في مجموعة يومور فو يولوس بلندن وعليه رسم منظر رقص وموسيقى فوق مسرح يستند حيوانان ضاريان . أما أهم الألوان المستخدمة في هذه المجموعة المنسوبة إلى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) فهي الأزرق والأخضر والأرجواني .

وقد كان لمدينة الري المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدني ، في شتى أنواع المنتجات الخزفية كالآواني والمخاريب والمقاعد والموائد والتمائيل الآدمية والحيوانية . واختلفت الزخرفة بالبريق المعدني في هذا العصر عما عرفناه عنها في العصر السابق ، فأصبحت الأرضية هي التي

(١) انظر Le Strinige: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١٤

وما بعدها .

تغطي بالبريق المعدني ، بينما نرى رسوم الأشخاص بيضاء محجوزة في تلك الأرضية . وقد كان الشائع في العصر السابق أن صور الأشخاص هي التي تغطي بالبريق المعدني دون سائر الأرضية .

وقد استعمل الخزفيون في الري عددا وافترا من الزخارف الهندسية والنباتية ، ورسوموا معظم الحيوانات التي عرفوها في ذلك الوقت ، ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ، ولعب الصوالة (البولو) ، والحفلات الرسمية ، بل لقد رسم أحدهم صورة طبيب يفصد سيده أتيقة ، وذلك في قاع سلطانية محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين^(١) .

وتمتاز التحف الخزفية البدعة ذوات البريق المعدني من صناعة الري بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها ، كما يتجلى مثلاً في الصحن المحفوظ في مجموعة برانجوين بمتحف فكتوريا وألبرت ، وهو يرجع الى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادي عشر أو الثاني عشر بعد الميلاد) ، وقوام زخرفته رسم فارس جليل المنظر فوق حصان من الجياد الكريمة (انظر شكل ٨٦) .

ويظهر توفيق الفنان في تصوير الحركة على إبريق في معرض فرير Freer Gallery تتكون زخرفته من رسم ثعلب يطارد أرنباً (انظر شكل ٩٩) . كما أن بعض الخزفيين كانوا يقلدون شكل الأواني المعدنية . ومن أمثلة ذلك إبريق في مجموعة بلزيري A. Pillsbury يرجع الى نهاية القرن السادس الهجري (انظر شكل ٩٣) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ شكل ٥٢١ .

وقد اتخذت الفنون الإيرانية اتجاهها جديدا منذ نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فصارت الدقة والظرف والأناقة تغلب عليها شيئا فشيئا . ولا غرو فقد ازدهرت فنون الكتاب ، وظهر تأثير المذهبين والمصورين على سائر الفنون ، كما نرى جليا في سلطانية بمعهد الفن في شيكاغو مؤرخة من محرم سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م) ، وتمتاز عدا ذلك بما ذاع في ذلك الوقت من الميل الى الزخرفة باتخاذ الخطوط أو الدوائر لتقسم سطح الآنية الى مناطق تكسب الرسم شيئا من الأناقة والالتزان .

وكثر في ذلك العصر اتخاذ الحروف الكوفية لتزيين حافة الآنية . وكان الفنانون يغنون في بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها ، كما كانوا يرسمونها في أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية . واستعملوا كذلك الخط " المحقق " (٣) في الكتابة التي تدور حول حافة الاناء .

وكان الخزفيون في مدينة الري يصنعون لوحات القاشاني ذي البريق المعدني ؛ ولكن مستجابتهم في هذا الميدان لم تصل الى حد كبير من الاتقان ؛ كما كان بعضهم ينقش بالبريق المعدني البلاطات المصنوعة من الملاط ، على النحو الذي نراه في قطعة محفوظه في مجموعة كلنكيان Kelekian ، رسم عليها

(١) انظر المصدر السابق ج ٥ لوحة ٦٣٨

(٢) أقدم القطع المؤرخة من الخزف ذي البريق المعدني إبريق صغير في المتحف البريطاني يرجع الى سنة ٥٥٥ هـ (١١٧٩ م) . انظر R. L. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near East شكل ٢٥ .

(٣) الخط المحقق ضرب من الكتابة الفارسية ذات الحروف المقرّنة التي تتصل ببعضها . انظر Huart: Les Calligraphes et les Miniaturistes ص ٥٥

أربعة أشخاص تحيط برؤوسهم حالات من النور ويركب أحدهم نخارا أو فرسا^(١) ، وقد يكون المقصود رسم السيد المسيح ، عليه السلام ، داخلا بيت المقدس . وربما كان الفنان الذى رسم هذا المنظر مسيحيا . ولكننا لا نوافق الدكتور توماس أرنولد فى قوله بأن كثيرين من الفنانين فى مدينة الري كانوا من المسيحيين ، لما نراه من إقبالهم على استعمال الصور الآدمية فى منتجاتهم^(٢) ، فقد مررنا أن الفنانين المسلمين لم يتركوا تصوير المخلوقات الحية تركا تاما ، فضلا عن أننا نرى مثل هذه الصور فى منتجات مدن إيرانية بعيدة كل البعد عن المراكز الدينية المسيحية فى الشرق الأدنى .

ولم تكن التحف الخزفية ذوات البريق المعدنى من صناعة الري ذات لون واحد ، بل استعملت فيها ألوان أخرى إلى جانب البريق المعدنى ، كما يظهر فى محراب خزفى صغير فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، مؤرخ من سنة ٥٨٥ هـ (١١٨٩ م) ونرى فيه اللون الفيروزجى^(٣) .

ولا ريب فى أن الخزفيين بمدينة الري كانوا مغرمين بالتجديد والتنويع فى منتجاتهم الفنية ، وأنهم أصابوا حظا وافرا جدا من التوفيق فى زخارف بعض هذه المنتجات وأبداع ألوانها وجمال أشكالها . ولكنهم عمدوا منذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) إلى زيادة الكميات التى كانوا ينتجونها ، وإلى العمل للسوق العادى وأصحاب الذوق الفنى المتوسط ، كما أقبلوا

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ شكل ٥٥٤

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٦٠

(٣) رقم ٩٧٧٣ فى مجلات الدار . انظر Wiet : L'Exposition persane de ١٩٣١ لوحة ١

في بعض الأحيان على تقليد الأنواع الجديدة التي كانت تصنع في بعض المراكز الفنية الإيرانية الأخرى . فكانت نتيجة ذلك أن انحطت أنواع الخزف ذي البريق المعدني في مدينتهم .



ولكن ضربا جديدا من التحف الخزفية قد رل أنه أصبح نغرا لمديشة الري في تاريخ الفنون الإسلامية . ونقصد بذلك الخزف المصنوع من عجينة ملونة ومنظأة بطلاء قصديري معتم ، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة ، من أزرق وأسود وأخضر وأسمر وأحمر . ويتجلى في هذه الزخارف التأثير العظيم بفن التصوير في المخطوطات من منتجات المدرسة السلاجوقية^(١) . وكان التذهيب في بعض الأحيان يزيدها حسنا وبهاء .

ومعظم التحف الخزفية المصنوعة من هذا النوع أكوام وأباريق وصحون غير عميقة وسلطانيات مستديرة الجسم أو ذات أضلاع . ومن الأواني التي كثر استخدامها في ذلك الوقت قنينة جسمها بيضي الشكل بين قاعدة صغيرة ورقبة دقيقة تنتهي بأسطوانة سمكة قبل الفوهة (انظر شكل ١٠٥) . أما زخارف هذه التحف فتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها ، أو رسوم صيد و قتال و طرب وفروسية . وقد أصاب الفنانون في هذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق ، كما يظهر مثلا في قنينة محفوظة

(١) الواقع أن الخزفيين كانوا قبل ذلك يقلدون في أشكال منتجاتهم صنائع التحف المعدنية ويتأثرون في الزخرفة بالفنانين المشتغلين بالحفر في الجص . أما في هذا النوع الجديد من التحف الخزفية المصنوعة في الري فقد أصبح للصوّر الثامن الأول ، كما يظهر إذا وازنا بين هذه التحف وبين المخطوطات الإيرانية القليلة التي تنسب إلى إيران في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

في مجموعة باريس ووطن Parish Watson (انظر شكل ١٠٥)، وفي إناء من مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم (انظر شكل ١٠٦)، وكأس في متحف اللوفر بباريس، وفي سلطانية من مجموعة دافيد David (انظر شكل ١٠٢). وتمتاز الأخيرة بأن قوام زخرفتها فروع نباتية يحف بها رسم طائرين ورسم حيوانين خرافيين لكل منهما جناحان ورأس سيدة.

وقد وصلت إلينا أسماء ثلاثة فنانين من الذين عملوا في إنتاج هذا الخزف. وهم: علي بن يوسف وقد جاء اسمه على سلطانية في معرض فريد^(١٢) Free Gallery؛ والثاني أبو طاهر حسين وقد جاء اسمه على سلطانية في دار الآثار العربية^(١٣)، وعمله أقل جودة من عمل زميله علي بن يوسف. أما الفنان الثالث فاسمه حسين، وقد جاء هذا الاسم على سلطانية في مجموعة بارلو^(١٤) J. A. Barlow.

ومهما يكن من الأمر فإن هذا الخزف ذا الزخارف المنقوشة فوق الدهان — والذي يعرف باسم مينائي — قد صنع بمدينة الري في النصف الثاني من القرن السادس وفي القرن السابع الهجري (في النصف الثاني من القرن

(١) أنظر كتابنا « في الفنون الإسلامية » شكل ٨.

(٢) أنظر مقال الأستاذ إيتنجهاوزن Ettinghausen في مجلة Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archeology ج ٥ (سنة ١٩٣٧) ص ٣٠.

(٣) راجع Vieat: L'Épigraphie arabe de l'exposition d'art persan du Caire في منشورات المعهد المصري Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٦ لوحة ٣.

(٤) أنظر المرجع السابق للأستاذ إيتنجهاوزن Ettinghausen ص ٣٢.

الثاني عشر وفي القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد عثر على أجمل القطع المعروفة منه في أطلال تلك المدينة ، كما عثر في أطلالها أيضا على التحفة الوحيدة المؤرخة من هذا الخزف . وهي السلطانية المحفوظة في المتحف البريطاني ، والتي ترجع إلى سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م)^(١) ، وقد كانت سابقا في مجموعة فرتون ويذرد Vernon Wethered

خزف مدينة قاشان

لا ريب في أن قاشان تستحق في تاريخ الخزف الإيراني مكانة تفوق ما ظنه مؤرخو الفنون الإسلامية في السنين الأخيرة . والواقع أن ما نعرفه عن هذه المدينة أقل بكثير مما نعرفه عن سائر المدن الإيرانية الكبيرة مثل تبريز وهرات والري ، ولكن حسبنا ، لبيان ما كان لها من عظيم الشأن في تاريخ الفنون الإيرانية ، أن كلمة "قاشاني" تستعمل للدلالة على بعض أنواع الخزف حتى اليوم ، بعد أن كانت في العصور الوسطى تطلق على الخزف المصنوع في تلك المدينة ، كما يظهر من قول ياقوت في معجم البلدان :
 " قاشان مدينة قرب أصبهان تذكر مع قم ومنها تجلب الفخائر القاشاني والعامة تقول القاشي " .

وفضلا عن ذلك فقد ازدهر فيها فن تحسين الخط ، وصناعة التحف المعدنية . وقد عثر في أطلال قاشان على كميات وافرة من شتى أنواع الخزف ، كما عثر فيها على بعض الأفران وعلى نحو ثلاثين قطعة تالفة أثناء حرقها في القرن ، مما يدل على أنها صنعت في قاشان ولم تصدر إليها من مراكز صناعية

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ١٦٦

أخرى . كما أن الجغرافيين والرحالة في العصور الوسطى لاحظوا استعمال الخزف المصنوع بمدينة قاشان في كثير من العائز الجيلة في شتى أنحاء العالم الإسلامي .

وقد جاء كشف المخطوط الذي وجد في استانبول مؤيدا لما تعلمه عن قاشان في صناعة الخزف ؛ فان مؤلفه أبا القاسم عبد الله بن علي بن محمد ابن أبي طاهر إحصائي في هذه الصناعة ، كتبه في قاشان سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠٠ م) ، ووصف فيه بعض العمليات الفنية في عمل الخزف ، وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه . ولا غرو فقد كانت من أسرة ذاعت شهرة أفرادها في هذا الميدان ؛ ولا تزال أسماء أخيه يوسف بن علي بن محمد وأبيه علي بن محمد وجده محمد بن أبي طاهر بن أبي حسن باقية على بعض الآثار الفنية الخزفية المعروفة (انظر شكل ٣٢) .

ومن الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم في قاشان أبو زيد وعلي ابنا محمد أبي زيد . وقد اشتغلا بصناعة الخزف ذي البريق المعدني في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) . وجاء اسم أبي زيد على أحد المحارب في حرم ضريح الامام رضا بمدينة مشهد . وتاريخ هذا المحارب ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) . ومنهم كذلك الحسن بن عمر بشاد الذي جاء اسمه على محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة ، أصله من جامع الميدان في قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ومحفوظ الآن في القسم

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ١٥٦٩ و ١٦٦٦

(٢) كما جاء اسم أخيه علي بن محمد أبي زيد على بعض لوحات القاشاني في نفس الضريح .

الاسلامي من متاحف الدولة في برلين (انظر شكل ٣١) . وجاء اسم هذا الفنان أيضا على بعض لوحات من محراب محفوظ الآن في متحف فكتوريا وألبرت بلندن .

كما أننا نعرف خرفين آخرين من قاشان مثل علي الحسيني كاتبي ، الذي نجد إمضاءه على محراب في متحف الهرميتاج ، وحسين بن علي بن أحمد وقد جاء اسمه على محراب في المتحف المتروبوليتان بنيويورك^(١) ، وعبد الله بن محمود بن عبد الله ، الذي نرى إمضاءه على لوحة من القاشاني مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) وموجودة في حرم ضريح الامام رضا بمدينة مشهد^(٢) .

والحق أن تلك المحاريب التي تحدثنا عنها الآن تعد من أبداع الآثار الفنية التي أنتجها الخزفيون الإيرانيون في كل العصور ، وإذا حكمنا بما نراه في هذه النماذج المعروفة من دقة وإتقان وإبداع ألوان ، أدركنا أن صناعتها لم تكن مجهولة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وأنها ارتقت بعد ذلك حتى وصلت إلى الأزدهار الذي عرفناه .



واستطاع الإيرانيون إتقان صناعة التجويم والتريعات من الخزف ذي البريق المعدني لكسوة الجدران . وبلغت هذه الصناعة نموًا عظيمًا بين القرنين السادس والثاني عشر بعد الهجرة (الثاني عشر والثامن عشر بعد

(١) انظر Dinmnd : Handbook of Mohammedan decorative Art

ص ١٤١ شكل ٧٥

(٢) راجع D. M. Donaldson : Significant Mihrabs in the Haram

at Mashhad في مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ١٢٤

الميلاد). وكانت تلك النجوم الخزفية آية في دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التي تزينها. أما سائر الألواح الخزفية التي كانت تكمي بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة الكوفية والنسخية. وقد اشتهرت قاشان على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدني من مختلف الأحجام والأشكال، فمنها التجمية والصلبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة. وكانت في البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب؛ ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ذا زخارف بارزة قليلا. ومنهما يكن من الأمر فانا نجد على هذه اللوحات زخارف مختلفة، بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية^(١) (انظر شكل ١١٩). ويظهر فيها كلها التأثير بقن تصوير المخطوطات.

وقد وصلتنا أسماء ثلاثة فنانين ممن اشتغلوا بصناعة تزيينات القاشاني ذي البريق المعدني: وهم أبو زيد أو أبو رفضه ونفر الدين وجمال الدين. وأعظمهم شأنا هو أبو زيد أو أبو رفضه؛ وقد عمل في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، كما يظهر من القطع المؤرخة التي عليها اسمه والتي نرى إحدىها في دار الآثار العربية بالقاهرة^(٢). وثمة قطع أخرى

(١) انظر - Henry Wallis : The Thirteenth Century Lustred Wall-

Tiles (The Godman Collection).

(٢) انظر ص ١٠٦ من الدليل الموجز لمعارضات دار الآثار العربية، الذي كتبه الأستاذ فيث وترجمناه إلى العربية. وانظر أيضا اللوحة ٢٩ من اليوم معرض الفن الفارسي الذي عقد في القاهرة سنة ١٩٣٥؛ ورابع مقال الأستاذ فيث في منشورات المجمع المصري Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٥ -

٦. حيث قرأ أعضاء الفنان «أبو زيد» ولكن الدكتور ربهامى قرأه «أبو رفضه»؛ في كتابه Recherches sur les carreaux de revêtement lustrés dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle

تشبه هذه القطع المفضة، حتى لترجح نسبتها الى هذا الفنان أيضا. ومنها أقدم النجوم المعروفة على الإطلاق. وهي في دار الآثار العربية أيضا، وتاريخها سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ م) وعليها رسم أربع سيدات فوق أرضية من الخزارف النباتية.

ولما زاد تأثر الفنون الإيرانية بالأساليب الفنية الصينية في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) استعمل صناع اللوحات الخزفية رسوم الحيوانات الخزافية الصينية كالنتين والعنقاء، كما يتجلى في قطعتين جميلتين من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم، معروضتين الآن في دار الآثار العربية.

ولكن صناعة تلك التربيعات الفاشانية بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)، فساء نوع البريق المعدني والخزارف النباتية التي كانت أرضية للرسم الرئيسي. ولعل ذلك ناشئ من الإقبال على صناعة الفسيفساء الخزفية التي كانت أقل نفقة وأكثر ملاءمة لتغطية المساحات الواسعة.

وأكبر الظن أن نشاط الخزافين في قاشان لم يكن وفقا على المحاريب والتربيعات الفاشانية؛ بل لقد أتججوا ضرورا طيبة جدا من الأواني والتحف ذوات البريق المعدني، استعملوا فيها معظم الرسوم التي عرفناها في خزارف المحاريب والتربيعات، حتى يمكننا في بعض الأحيان أن ننسب بعض هذه التحف أو الأواني الى الفنانين الذين جاءت أسمائهم على بعض المحاريب والتربيعات.

ولعل أبدع الأواني المصنوعة في قاشان سلطانية في مجموعة هافماير Havemayer، مؤرخة من سنة ٥٦٠٧ هـ (١٢١٠ م) وفيها رسم أمير جالس بين نساء من حاشيته^(١). ولا ريب في أن صانع هذه التحفة فنان من الطراز الأول، كما يتجلى في اتزان الزخرفة وفي تميزه بحسن الأبريق يميزا يكاد يجعل رسمه صورة شخصية.

وقد يكون هذا الفنان نفسه أو أحد تلاميذه صانع الصحن المشهور في مجموعة يومورفو يولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ٩٧) وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسم خسرو بفجأ شيرين تستحم، فتراها في مجرى ماء، جالس أمامه خسرو مأخوذاً بمنظر الغانية في الماء. وفي حافة الأناء كتابة بالخط النسخي قد محى الزمن بعضها كما أعيدت كتابة بعض كلمات فيها، وقد قرأ الأستاذ فينت هذه الكتابة كما يأتي:

” (أ) لسعادة والسلامة والكرامة والنعمة الأمير اسفهلار الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المجاهد نصرة الاسلام والمسلمين الملوك والسلاطين سيد الأعمراء (اسفهلار الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور (ب) سام أمير المؤمنين أعز الله أنصاره وضاعف اقتداره صنعه السيد شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة سبع وستماية هـ (جربة) “.

وصفوة القول أن قاشان كانت مركزاً عظيماً جداً من مراكز الصناعة الخزفية، وأن شهرة مصانعها ذاعت في بلاد الشرق الإسلامي قاطبة بين

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٠٩

(٢) انظر Wiet : L'Exposition persane de 1931 ص ٣٣ — ٣٤

القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد)؛ بل لأنها لم تفقد هذه المكانة في القرون التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)؛ وحسبنا دليلاً على ذلك التريعة القاشانية المحفوظة في المتحف المتروبوليتان والمؤرخة من سنة ٨٦٠ هـ (١٤٥٥ م) والتي لم تفقد ما نعرفه في منتجات قاشان من دقة الصنعة وجمال الزخرفة .

ويعتاز الخزف ذو البريق المعدني من صناعة قاشان بأن معظم موضوعاته الزخرفية كانت توضيحية، وبأن الفنان لا يخصص صورة شخص بقسط أوفر من عنايته، بل يوزعها على كل أجزاء الرسم، على عكس ما نعرفه في الخزف المصنوع بمدينة الري؛ كما عني الفنانون برسم الفروع النباتية المتصلة (الأرابيسك) رسماً دقيقاً يغطي معظم الأرضية؛ وأكثروا من رسم البركة ذات السمك . وبين موضوعاتهم الزخرفية النباتية رسم وريقات شجر فيها صفوف متحنية من نقط متجاورة، ورسم وريقات أخرى ذات خمسة قصوص، ورسم شجرة السرو التي نرى عليها في معظم الأحيان صورة الطائر المعروف باسم « أبو قردان » . أما الطيور التي أقبلوا على رسمها في زخارفهم فأهمها أبو قردان هذا، ثم البطة والقنبرة والحمامة .

وقد عرف الخزفيون في قاشان صناعة التحف المصنوعة من عجينة ملونة، والمغطاة بدهان، فوقه الزخارف بالألوان المختلفة . وقد كان هذا الضرب من الخزف (مينائي) ينسب إلى مدينة الري دائماً، حتى عثر على بعض قطع جميلة منه في أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول . والحق أن قصب

(١) راجع: H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich: Orien-

talische Steinfächer und Persische Fayencetechnik ص ٣٠ و ٨٠

السبق في إنتاجه كان لمدينة الري دائماً، وأن الخرفين في قاشان لم يتقنوه تماماً ولم يشاروا على إنتاجه مدة طويلة. ومع ذلك فقد وصلنا بعض تحف جميلة منه يرجح أنها من صناعة قاشان، ومنها سلطانية في مجموعة ليهمان (Ph. Lehmann) عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب. وقوام زخرفتها رسم شخصين بينهما شجرة وجولها فرعان نباتيان ورسم طيور صغيرة (انظر شكل ١٠٣).

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ترسعتان من القاشاني الموه بالميثاق، أرضيتهما زرقاء فيروزية اللون وعليهما زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز، وعلى إحدهما رسم فارسين يحد كل منهما مطيته على العدو إلى الجهة اليسرى؛ بينما نرى على الأخرى رسم بهرام جور وجيبيته في الصيد، فوق جمل ذي لون أحمر مائل إلى السعرة، وفي يد الملك قوس يشده، أما جيبيته الراكبة خلفه فتعزف على عود^(١). وترجع هذه التحفة إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

ويجدر بنا في هذه المناسبة أن نشير إلى الخرف ذي الزخارف البارزة بروزا قليلا، والمذهبة في معظم الأحيان؛ فإنه يشبه التريعتين المذكورتين في الصناعة وفي الزخرفة؛ وأكبر الظن أن معظم الأواني التي صنعت على هذا الطراز مصدرها مدينة الري؛ ومن المحتمل أن بعضها صنع في قاشان وفي ساوه وثمة ضروب أخرى من الخرف لم تكن وفقا على قاشان؛ ولكن الأرجح أنها نشأت في هذه المدينة أو كانت ذات صلة وثيقة بها. ومن هذه الأنواع خرف أزرق زرنجني ذو زخارف فوق الدهان منقوشة بالأبيض أو باللونين

(١) انظر الدليل الموجز لمروضات دار الآثار العربية (تأليف فيث وترجمة زكي محمد

ومن أنواع الخزف الأخرى التي كثير إنتاجها بين القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثالث عشر بعد الميلاد) نوع أخضر فاتح مائل إلى الزرقاء وعليه نقوش سوداء . ولا شك في أنه كان يصنع بمدينة قاشان ، وإن كان من المحتمل أيضا أن الخزفيين في مدينة الري أتجوا بعض أنواعه . وقد كان باطن بعض الأواني من هذا النوع مقسوما إلى مناطق لتتجمع في القاع ويفصل كلا منها عن الأخرى شريط من الكتابة^(٢١) على أن أبدع القطع المعروفة من هذا النوع إبريق في المتحف المتروبوليتان بنيويورك ، له سطح خارجي مخزم ، وقوام الزخرفة في هذه النخفة رسوم غزلان وكلاب صيد وحيوانات مجنحة لها وجوه آدمية^(٢٢) . وهي مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ .

وفي مصر تحفة أخرى تشبهها في الصناعة؛ وهي إبريق في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم، مؤرخ من سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) وتنتهي رقبته على شكل رأس ديك (انظر شكل ١٠١). ولا ريب في أن صناعة مثل هذه التحفة

Koechlin und Migeon : Islamische Kunstwerke. — 1911. (1)

११३५

(۲) راجع *A Survey of Persian Art* ج ۵، اللوحات ۷۳ و ۷۴ و ۷۵ و ۷۶

٧٣٦ ب و ٧٣٧ ب : Wiet : L'Exposition persane de 1931 لوحة ٢١ ب

(۳) *آظر* A Survey of Persian Art ۵ لوحه ۷۲۸

تتطلب مهارة فنية عظيمة، لتقب سطحها الخارجى فى رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه، ولحرق القطعة فى الفرن بدون أن تلوى أو تتجعد^(١).

وليس نادرا أن نرى بين التحف الخزفية الإيرانية تماثيل حيوانات أو طيور أو أشخاص جالسين . وفى مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بضع تحف من هذا النوع؛ كما أن فى دار الآثار العربية طائرا من الخزف ذو اللون الفيروزى المحلى بخطوط سوداء (انظر شكل ١١١) ويرجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ؛ وفيها أيضا جمل خزف أزرق اللون^(٢) . وفى متحف جامعة برنستون Princeton تمثال خزف صغير يمثل مغوليا جالسا وفى يده زجاجة نبيذ ذات فوهتين (انظر شكل ١٠٨) .

الخزف ذو اللون الواحد فى مدينتى الرى وقاشان

لعل أكثر أنواع الخزف انتشارا فى إيران فى عصرى المغول وهى تمور هو الخزف الأخضر والأزرق . وأكبر الظن أن مصانع الخزف كانت تنتج منه كميات هائلة أتيح استعمالها لمختلف طبقات الشعب . وكان جل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفنى ، فضلا عن إتقان الصناعة ، وتفهم أسرار تغطية التحف والأواني بالطلاء، وحرقتها فى الفرن . والحق أن الألوان المستخدمة كانت واسعة النطاق؛ فانتجنا الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة، كما نجده فى بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجوانى .

(١) راجع الكلام عن قطعتين من هذا الخزف ، فى المصدر السابق ج ٢ ص ١٦١٢

(٢) أكبر الظن أن هذا الجمل من التحف الخزفية المصنوعة فى مدينة ساره كما سيأتى فى الصفحات التالية .

أما زخارف هذا الخزف فكانت محزوزة أو مخزومة أو بارزة ، وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات . وثمة أطباق من هذا الخزف في قاعها رسم سمكات تسبح^(١) ، ويظن أنها تقليد لنوع من الأطباق المصنوعة في الصين في عصر «سنج»^(٢) .

وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم صحنان جميلان من هذا النوع الإيراني ذي السمكات . والواقع أن هذه المجموعة غنية ببعض القطع الجميلة جدا من الخزف الإيراني ذي اللون الواحد (انظر شكل ٩١ وشكل ١٠٠) .

ومن التحف الغريبة الشكل ، والتي كانت تصنع عادة من هذا الخزف ذي اللون الواحد ، قطع على هيئة بيت ، لا سقف له في معظم الأحيان ، وفي صحنه بضعة أشخاص حول آنية أو شجرة سرو . وقد تزين جدران البيت برسوم سباع بارزة أو برسوم عقود متتالية^(٣) على أننا لا نعرف تماما الغرض الذي استخدمت له هذه التحف ، وقد تكون لعبة للأطفال على نحو ما نراه في حلوى المولد النبوي في العصر الحاضر ، كما قد تكون صورة لبعض الحفلات ذات العلاقة بأساطير الإيرانيين ودينهم القديم .

الخزف المصنوع في مدينة ساوه

تقع ساوه على طريق القوافل من الغرب إلى الشرق ، وهي جنوب غربي الري ، وسط بينها وبين همدان في الغرب وقاشان في الجنوب . وقد كشفت^(٤)

(١) انظر المرجع نفسه ، ج ٥ لوحة ١٧٦٩

(٢) حكمت أسرة سنج في شمال الصين بين عامي ٩٦٠ و ١١٢٧ بعد الميلاد ، وفي جنوبها

بين عامي ١١٢٧ و ١١٧٨

(٣) E. Kühnel: Islamische Kleinkunst شكل ٦٤

(٤) راجع Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١١

فيها كميات عظيمة من الخزف ذي البريق المعدني الذي يرجع أقدمه الى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)؛ وعثر المتقبون على قطعتين تالفتين في القرن مما يثبت أن هذا الخزف كان يصنع في ساوه نفسها . وكشفت بعد ذلك مقادير وافرة من أنواع الخزف الأخرى ، كما قيل إن آثار بعض أفران الخزف قد ظهرت في أطلالها ، مما يثبتها الى مكانة هذه المدينة بين المراكز الفنية في إيران .

على أن الأساليب الفنية في منتجات هذه المدينة لا تختلف كثيراً عما عرفناه في الري وقاشان ؛ بل الواقع أن ساوه جمعت العناصر الزخرفية التي امتازت بها الأواني الخزفية في الري وفي قاشان .

ومن منتجات ساوه سلطانية في مجموعة اوسكار رافائيل Oscar Raphael وهي مؤرخة من سنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ، وعليها رسم سيدات في حديقة وأمامهن بركة يسبح فيها السمك (أنظر شكل ٩٤) .

ومنها كذلك إبريق في معرض فريزر Freer Gallery ، يرجع الى نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وقوام زخرفته رسوم سيدات وابط ووريفات عليها نقش ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بين منتجات قاشان وساو (أنظر شكل ٩٦) .

ويُنسبون الى ساوه عددا من التماثيل الخزفية التي تمثل بعض الحيوانات والطيور . ومنها أسد رابض من الخزف ذي الدهان الأزرق الفيروزي (أنظر شكل ١١٢) وهو في مجموعة كيفوركيان Kevorkian . ومنها حمل من الخزف ذي الدهان الأزرق الغامق ، محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

(رقم السجل ١٤٣٥٨) . وكلاهما ليس تحفة خزفية فخرية ، بل يشهد بمهارة الفنانين في صناعة التماثيل أيضا .

وصفوة القول أن ساوه كانت مركزا عظيما لصناعة الخزف ، ومن المحتمل أن الخزفيين فيها كانوا ينسجون قصدا على منوال زملائهم في الري وقاشان ؛ كما يحتمل أيضا أن بعضهم نشأ في إحدى هاتين المدينتين ثم هاجر الى ساوه كسبا للرزق أو فرارا من وجه المغول .

الخزف المصنوع في سلطاناباد

كان يحيط بمدينة سلطاناباد في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) عدد من القرى التي أصابت في صناعة الخزف شهرة واسعة . وقد عثر المتقربون عن الآثار في أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف ، ينسبونها اختصارا الى سلطاناباد . والمعروف أن هذا الخزف يذكر كثيرا بما كان يصنع في مدينة قاشان ؛ بينما لم يعثر في أطلال إقليم سلطاناباد على كثير من الخزف الذي امتازت بصناعته مدينة الري .

وقد لوحظ أن الدهان الذي يغطي الخزف المنسوب الى سلطاناباد يصيبه الكرخ^(١) أكثر من المعروف في سائر أنواع الخزف الإيراني ؛ كما لوحظ أيضا أن بعض أشكال السلطانيات لم نعرفه الا في سلطاناباد ؛ ولعله كان وفقا عليها^(٢) .

(١) الكرخ هو الفخزج أي اللون بالوان قوس الفخزج . راجع حاشية ١ في صفحة ١٧٧ من كتاب « كهوزد الفاطميين » .

(٢) أنظر مثلا A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٨٧١ أ و ب .

ويتماز الخزف الذي صنع في سلطاناباد بقسلة الألوان المستخدمة فيه ، وبدقة رسوم الحيوانات ، وتوزيع الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف . ولعل العناية برسم الحيوان رسما يمثل الطبيعة تمثيلا صادقا . نقول لعل هذه العناية راجعة الى تأثير الشرق الأقصى . ومهما يكن من الأمر فإن الخزفيين في عصر المالك نسجوا على منوال زملائهم في سلطاناباد وأنتجوا خزفا جميلا ومزينا برسوم طيور وحيوانات ملونة تحت طبقة المينا .

كما يمتاز خزف سلطاناباد بصفاء ألوانه واعتداله واتزانها ، ولكن علينا أن نذكر أن ما ينسب من الخزف الى هذه المدينة والى الري لا يمكن الجزم بأنه صنع فيها ، فقد حازنا في العصور الوسطى شهرة واسعة ، ولكن قاشان وساوة ونيسابور كانت ، مثلهما ، مراكز عظيمة لصناعة الخزف . وحسبنا أن الحفائر التي قام بها المنقبون عن الآثار في إيران أسفرت عن كشف قرن خزفي واحد في الري ، بينما كشفت في قاشان خمسة أفران .

وقد دلت الحفائر في أنقاض بعض المدن الإيرانية على انتشار صناعة الخزف انتشارا واسعا ، وعلى أن كثيرا من الأصناف لم تكن وقفسا على بلد بعينه ، ولا سيما أن أنقاض الأفران وآثار القطع النافذة أشياء حرقها في القرن تنفي أن تكون النماذج التي عثر عليها في بعض المراكز واردة من مراكز أخرى .

(١) راجع ص ٧٠ و ٧١ من الدليل الهولندي لخروشات دار الآثار العربية - الذي كتبه الأستاذ فييت وترجمناه الى العربية .

وحسبنا على سبيل المثال أن مدينة سلطانية التي اتخذها السلطان
الحايثو خدابنده عاصمة للملكة ، وشيد فيها العمار الضخمة ، ازدهرت فيها
صناعة الخزف حيناً من الدهر ، وصنعت فيها أنواع جيدة من الخزف
الایرانی^(١) ، ولكنها لا تختلف عما كان يصنع في المدن الأخرى .

ومهما يكن من الأمر ، فقد أنتج الخزفيون في سلطاناباد خزفا ذا بريق
معدني يصعب تمييزه مما كان يصنع في مدينة قاشان .

على أن أخص ما أمتاز بصناعته الخزفيون في سلطاناباد ضرب من الخزف ،
منقوشة زخارفه باللون الأسود أو الرمادي فوق قشرة بيضاء ، وفوق الزخارف
طلاء شفاف . وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضاً عن أن تكون
منقوشة فحسب . ومعظم الرسوم التي نجدها على هذا الخزف من زهور
اللوتس ووريقات الشجر وفي بعض الأحيان من الطيور التي تأثر الفنانون
في رسمها بالأساليب الصينية تأثراً ظاهراً ، والتي قلدها الخزفيون في مصر
إبان عصر المماليك .

ومن أبداع التحف الخزفية المنسوبة إلى سلطاناباد إناء صغير في مجموعة
يومور فو پولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ١١٤) وتمتاز هذه التحفة
بان استدارتها غير تامة ، وبأن جسمها ذو فصوص ، كما تمتاز بأناقته ودقة
صنعها وبإبداع الزخرفة التي تزين قاعها ، وهي رسم شخصين يتحدنان
أو يفحصان شيئاً في اهتمام ظاهر . وترجع هذه التحفة القرن الثامن الهجري
(الرابع عشر الميلادي) .

(١) انظر D. T. Rice : Some wasters from Sultanieli في مجلة The

Burlington Magazine سنة ١٩٣٢ ص ٢٥٢ — ٢٥٣

الخزف في العصر الصفوي

كان هذا العصر كله نهضة وازدهار في صناعة الخزف الإيراني ، وامتازت الأواني فيه بإبداع أشكالها وتنوعها ، وبالاعتناء والدقة في رسم زخارفها ، وبالذوق السليم والظرف في اختيار ألوانها وأنواعها . وأصاب الفنانون توفيقا عظيما في استخدام اللون الأصفر ، ولا سيما في مصانع الخزف بمدينة إصفهان . كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد في صفاء وإتقان يذكران بما وصل إليه الخزفيون الصينيون في هذا الميدان .

وأكبر الظن أن أعلام المصورين كانوا يعنون بأعداد الصور لزخرفة الأواني الخزفية ، كما يتجلى في بعض تحف عليها رسوم تتم عن ريشة المصور محمدی ، وفي بعض قطع أخرى تشهد رسوماتها بأنها من عمل رضا عباسی أو أحد الفنانين النابيين الذين تأثروا بأسلوبه الفني .

ومن أعظم مراكز الخزف في إيران إبان العصر الصفوي إصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان وزرند .

وامتاز العصر الصفوي بنوع من الخزف ذي البريق المعدني كان يصنع في قاشان وإصفهان وتبريز ، وأكثر منتجاته أباريق على شكل الكثرى أو ساطانيات غير عميقة ، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات والزهور ، فلا ترى عليه الصور الآدمية والحيوانية إلا نادرا . وأرضية هذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء فاتحة ، أما الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدني يختلف بين اللون الأحمر والأصفر والذهبي ، ويمتاز بشدة لمعانه ، إذ تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٩١ و لوحة ٧٩٢ ب .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذى البريق المعدنى فى نهاية القرن العاشر وفى القرن الحادى عشر بعد الهجرة (فى بداية السادس عشر وفى السابع عشر بعد الميلاد) .

والمشاهد فى معظم الأواني الخزفية ذات البريق المعدنى من العصر الصفوى أن أرضيتها ذات لون واحد، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النافىض (أى الشاحب أو الباهت) أو الأصفر الليمونى أو الأخضر القاتم، ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدنى فوق الأرضية المذكورة . وتكثر فى زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب .

وقد وصلت لنا سلطانية عليها اسم صانعها : «حاتم» ، وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى^(١) . وأكبر الظن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) . على أن أخص ما امتاز بانتاجه الخزفيون فى العصر الصفوى هو نوع من خزف أبيض كانوا يقلدون به الخزف المصنوع فى الشرق الأقصى، وكانت زخارفه زرقاء منقوشة تحت الدهان .

وفضلا عن ذلك كله فقد قلد الإيرانيون أهل الشرق الأقصى فى عمل الصينى وفى استخدام الألوان الجادة والزخارف الصينية . وكان مما أنتجوه فى هذا الميدان سلطانيات وأطباق كبيرة الحجم ، فيها اللونان الأزرق والأبيض ، وتبدو لأوّل وهلة صينية الصناعة^(٢) .

(١) انظر R. L. Hobson : A Guide to the Islamic Pottery of the

Near East ص ٧٧ رقم ٨٠

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٦٩

والمعروف أن الشاه عباس أحضر كثيرين من الخزفيين الصينيين مع أسرهم إلى إيران لينشروا فيها صناعة الصيني، حتى يمكن أن تصدره إيران إلى البلاد الغربية، وتنال منه الأرباح الطائلة التي كانت تتدفق إلى الشرق الأقصى. والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا في إصفهان، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفني، فهدت إلى منتجاتهم بعض الموضوعات الزخرفية الإيرانية.

وقد روى بعض الرحالة أن تاجرين صينيين كان لهما حانوت لبيع «الصيني» بمدينة أردبيل في بداية القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري). وقد جمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جدا من الخزف الصيني، حفظوها في مسجد أردبيل. ومهما يكن من الأمر فقد أصاب الخزفيون الإيرانيون، منذ النصف الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، توفيقا عظيما في صناعة هذا الخزف الأبيض والأزرق، كما يظهر من ثلاث تحف مؤرخة، أحداها إبريق نبيذ كبير في متحف فكتوريا وألبرت ومؤرخ من سنة ٩٣٠ هـ (١٥٢٣ م)، والثانية قرص في القسم الاسلامي من متاحف برلين ومؤرخ من سنة ٩٧١ هـ (١٥٦٣ م).

(١) انظر Sarre : Denkmäler persische Baukunst ص ٣٤ ؛
A. Olearius: Voyages très curieux et très renommés (II, Leyden, 1719) ص ٦٣٣

(٢) انظر Ertighausen : Important pieces of Persian Pottery
in London Collections في مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ٥٣ — ٥٤
شكل ١٤

(٣) انظر Kühnel : Datierte Persische Fayencen في
Jahrbuch der Asiatischen Kunst (١٩٢٤) ص ٤٩ وشكل ١٠

وعليه اسم صانعه عبد الواحد، والثالثة تريعة في متحف فكتوريا وألبرت ومؤرخة من سنة ١٠٠١ هـ (١٥٩٢ م) وعليها إمضاء محمد رضا الامامى .

ومن القطع الجميلة من هذا النوع فنية في القسم الاسلامى من متاحف الدولة في برلين، عليها رسم أسد خيالى ينبعث اللهب من كتفيه (انظر شكل ١١٧) ، وقد جاء هذا الرسم على بعض السجاجيد المصنوعة في القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) . ومن تلك التحف كذلك بطة في مجموعة المسز دنجوال Mrs. Kenneth Dingwall (انظر شكل ١١٦) .



وثمة نوع آخر من الخزف الصفوى ينسب الى قرية كويجى في داغستان (انظر شكل ١١٨) . وهو صنفان : الأول أسود وأخضر أو أزرق والثانى متعسّد الألوان وذو زخارف آدمية . أما الصنف الأول فيظن أنه كان يصنع بمدينة تبريز في نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) كما تدل على ذلك بعض القطع المؤرخة . بينما يرجع الثانى الى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) .

والمعروف أن أهل كويجى كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة والتحف المعدنية، وأنهم لم يعنوا بصناعة الخزف . ولذا فإن الأرجح أن هذا الخزف الذى عثر عليه في إقليمهم كان يرد من إيران قسمها . وإنهم كانوا يحصلون عليه ثمنا للأسلحة والتحف المعدنية التى كانوا يصدرونها الى إيران ، وأنهم كانوا يقادرونه حق قدره ، ويحولونه في بيوتهم محل الشرف ، فيعلقونه على الجدران ويزينون به الغرف .

ولعل أبداع أنواع هذا الخزف الأطباق الرقيقة التي نرى زخارفها سوداء
حالكة وفوقها طلاء أخضر فيروزى يكسو الاناء كله؛ ثم الأطباق والתרیمعات
التي تنقش زخارفها باللون الأحمر الباهت أو الأصفر أو الأزرق أو الأخضر
فوق قشرة بيضاء؛ ولكننا نستطيع أن نقول، بوجه عام، إن الخزف كويجى
لم يكن في العادة ممتازا في ألوانه أو في دهانه، كما أن رسومه لم تكن متقنة
إلا في النادر .



وقد قلد الخزفيون الإيرانيون في العصر الصفوى السيلادون^(١) الصينى،
ولاسميا في مدينة إصفهان . وأصابوا في هذا الميدان نجاحا كبيرا في القرن
الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) . وصفوة القول أن تأثير
الخزفيين الإيرانيين بأساليب زملائهم في الشرق الأقصى كان عظيما جدا
في العصر الصفوى، حتى صارت إيران تنافس الصين نفسها في تصدير الخزف
إلى أوروبا .

(١) نوع من الصينى عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر الداكن (الباهت) .

المنسوجات

ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت . وكان أهل روما يدفعون فيها الأثمان الباهظة ، ثم أقبل أهل بيزنطة على تقليدها . وبلغت صناعة النسيج أوج عزها في العصر الساساني . وقد وصلت إلينا بعض قطع من المنسوجات الحريرية الساسانية ، والزخارف مكونة ، في أكثر هذه القطع ، من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى ، فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان في الصيد ، متقابلة أو متدايرة ، في ترتيب هندسي جميل . كما أن بين الحيوانات المتقابلة رسما تخطيطيا محورا عن الطبيعة ويمثل شجرة^(١) . والمعروف أن الصينيين كانوا يعجبون بهذه المنسوجات الحريرية الساسانية ، وأن حكام الأقاليم الصينية الواقعة بين الصين وإيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية إلى ملوك الصين . والحق أن الإيرانيين في ذلك العصر البعيد وقفوا في ألوان منسوجاتهم جد التوفيق . فكان أنسجام هذه الألوان وهدهدها ببرزان عظمة الزخارف ويكسيان القطعة سمرا وجمالا .



في فجر الإسلام

ولما انتشر الإسلام في إيران ، وانقضى دور الزهد والتقشف الذي ساد العالم الإسلامي في نشأته ، واختلط العرب بغيرهم من الأمم العريقة في المدنية تقدمت الصناعات والفنون . ولقيت صناعة النسيج تشجيعا خاصا في الأقاليم الإسلامية المختلفة . لما سته الخلفاء والأمراء في مكافأة رجال الدولة بالخلع الثمينة من نفيس المنسوجات الحريرية .

(١) انظر Migeon : Les Arts du Tissue ص ١٧ — ٢٣

وأفادت إيران بطبيعة الحال من توحيد جزء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين ، وما نتج عن ذلك من نشاط التجارة في إيران واتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية إلى سائر الأقطار الإسلامية . وأكبر الظن أن الطبقة الأرستقراطية في عصر بني أمية وبني العباس كانت تقبل كثيرا على شراء المنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران^(١) .

ومما يشهد بازدهار صناعة النسيج بإيران في فجر الإسلام أن بعض المدن الإيرانية كانت تدفع الجزية عددا من منسوجاتها النفيسة ، وترسله إلى بلاط الخليفة .

وقد كتب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون في العصور الوسطى عن المدن الإيرانية وما كانت تنتج من التحف ولا سيما المنسوجات ؛ فإن ابن خردادبة في كتاب « المسالك والممالك » ، واليعقوبي في كتاب « البلدان » ، وابن الفقيه في كتاب « البلدان » ، وابن رسته في كتاب « الأعلام النفيسة » ، والمسعودي في كتاب « مروج الذهب » ، والأصطخري في كتاب « مسالك الممالك » ، وابن حوقل في كتاب « المسالك والممالك » ، والمقدسي في كتاب « أحسن التقاسيم » ، ثم ياقوت في « معجم البلدان » ، هؤلاء كلهم وغيرهم من المؤلفين أطنبوا في الحديث عن ازدهار صناعة النسيج في كثير من الأقاليم الإيرانية ،

(١) جاء في كتاب الأغاني أن كلابة جارية العبد استنكرت تشيب الشاعر العرجي (عبد الله ابن عمرو بن عثمان بن صفان) بالنساء ، وبلغه ذلك تشيب بها وقال

«أشبهى كما حركت ريح يمانية » غصنا من البان رطباً طله الديم

في حلة من طراز السوس مشربة » تعفوا بهمة أيها ما أثرت قدوم

وفي البيت الثاني إشارة إلى الأقمشة الثمينة المصنوعة في مدينة السوس ، والمشرقة التي يختلط فيها لون بلون آخر . راجع الجزء الأول من الأغاني (طبع دار الكتب المصرية ص ٣٨٨ — ٣٨٩)

ولا سيما تستر . وقد ذكر الأصبخري أنها كانت مركزا عظيما لانتاج الديباج الذي كان يصدر الى شتى بقاع الدنيا^(١)، وكانت تصنع منه كسوة الكعبة، ثم أصبحان والري ونيسابور وقزوین ويزد وبصناو قاشان وآمل ومرور وكازرون وشيراز، وقد كانت كلها تنتج من المنسوجات الحريرية والقطنية والصوفية ما ذاع صيته في العصور الوسطى^(٢).

وقد ذكر المسعودي وياقوت أن شابور ذا الأكتاف (شابور الثاني) كان قد غزا بلاد الجزيرة وآمد (ديار بكر) وغير ذلك من المدن التي كانت تابعة للروم في ذلك الوقت، ونقل كثيرين من أهلها النساخين الى إقليم خوزستان في إيران، فتنامسوا وازدهرت صناعة النسيج في هذا الاقليم منذ ذلك التاريخ.

ومما يؤسف له أن كتابات المؤرخين في هذا الشأن ليست لها كل الفائدة المتظرة؛ لأننا لا نستطيع بفضلها أن نصل الى تحديد أنواع المنسوجات التي كانت تصنع بإيران في فجر الاسلام ولا المراكز المختلفة التي كانت تنسج فيها.

(١) كانت خزائن الفرش والأمتعة بقصور الفاطميين تضم بين كتوفها ستارة جميلة من الحرير الأزرق المنسوج في مدينة تستر بخيوط من الذهب والحرير، وكان الخليفة المذلل لدين الله قد أمر بعملها سنة ٣٥٣ هـ (٩٦٤ م) وفيها صورة أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأشباهها ومساكنها. (انظر خطط المقرئ ج ١ ص ٤١٧ و « الفاطميون في مصر » للدكتور حسن إبراهيم حسن ص ٢٥٧).

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٩٦ وما بعدها؛ و Wiet : L'Exposition persane de 1931 ص ٦ و ٩٣ - ١٢٩.

ومهما يكن من الأمر فإننا لا نكاد نعرف اليوم نماذج تستحق الذكر من منتجات إيران في صناعة النسيج في فجر الإسلام؛ ولكننا، إذا ذكرنا ما نعرفه من حالة سائر الفنون الإيرانية في ذلك العصر، وأنها ظلت مدة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماما من دائرة الأساليب الفنية الساسانية، نقول إذا ذكرنا ذلك عرفنا أن صناعه النسيج في إيران ظلت في القسرون الأولى بعد الإسلام متأثرة بالطراز الساساني في استخدام الزخرفة بالنقش والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والمقاطعة، وفي استخدام الدوائر المتماثلة أو المتداخلة، والمناطق أو الحامات المختلفة الشكل، تضم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور، انطراف منها والطبيعي. ولا غرو فقد كان للمنسوجات الساسانية صيت واسع في الشرق الأدنى منذ العصر الجاهلي، فضلا عن أن النساجين في كل البلاد والعصور مبالون بطبيعتهم إلى المحافظة على أساليبهم الصناعية والفنية إلى حد كبير، ولم يلق النساجون الإيرانيون في فجر الإسلام أدنى صعوبة في هذا السبيل؛ لأن العرب الفاتحين لم تكن لديهم خبرة بفن النسيج وأساليبه.

على أن القوم بدأوا يهجرون هذه الزخارف منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، ولم يكن هذا عسرا عليهم؛ فقد كانوا، حتى قبل ذلك الحين، يعرفون في منسوجاتهم بعض الزخارف الأخرى. ولا سيما الزهور والنبات.

(١) الواقع أن ما نعرفه في هذا الميدان لا يمكن نسبته، على وجه اليقين، إلى إيران، يعني ما نر عليه بجوار مدينة الري سنة ١٩٢٥ لا يمكن القطع بصحة نسبته؛ لأن الحفائر التي أسفرت عن وجوده لم تكن عليه بجمته، فضلا عن أن تجار العاديات نسبوا إلى تلك الحفائر بعض المنسوجات التي يرجع أنها مصرية الأصل.

وقد مر بنا أن الصور في المخطوطات الساجوقية أو المنسوبة إلى مدرسة العراق تمتاز بالملايس المزركشة التي يابسها الأشخاص . والحق أن زخارف تلك الملايس مثال طيب للجمع بين الأساليب الزخرفية الساسانية والأساليب التي جددت في القرون الأولى بعدة الهجرة .

ومن المنسوجات التي تنسب إلى إيران بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (الثامن والعاشر بعد الميلاد) ضرب من الحرير عليه رسوم حيوانات بخطوط منكسرة وزوايا ظاهرة . وقد كان العالم الإنجليزي السير أورديل شتاين Aurel Stein قد عثر في حفائره ببلاد التركستان الصينية على أقشة تشبه هذا النوع الذي ينسب إلى إيران . وفي اعتقاده أنها من صناعة بلاد التركستان الغربية ، ولا سيما سمرقند وبخارى .

ومن المنسوجات الإيرانية التي نعرفها الآن قطعة منسوجة من الحرير والقطن كانت في كنيسة سان جوس Saint-Josse ، وهي قرية واقعة على مقربة من مدينة كاليه بفرنسا . وهذه التحفة الثمينة معروضة الآن في متحف اللوفر بباريس وعليها كتابة نصها « عز واقبال للقائد أبي منصور بختكين أطل الله بقاءه » . ولعله القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر ، وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير في سنة ٣٤٩ هـ (٩٦٠ ميلادية) .

(١) انظر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٤ رقم ١٥٠٧

ص ١٥٤

(٢) انظر تاريخ ابن الأثير ج ٨ ص ٤٢٩٦ W. Barthold: Turkestan

A Survey of Persian Art down to the Mongol invasion ص ٢٥٠

ج ٣ ص ٢٠٠٢

وقوام الزخارف في هذه القطعة رسوم فيل كبيرة متواجهة يحف بها شريطان قيعا رسوم طاووس وإبل، مما يدل على ما حدث في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) من غلبة الأساليب الإسلامية في زخرفة المنسوجات بأشرطة من رسوم الحيوانات أو بزخارف خطية ونباتية (أنظر شكل ١٣٠).

على أن الأقمشة الإيرانية التي ترجع إلى القرون الأربعة الأولى بعد الفتح العربي ليس لها شأن عظيم من الناحية الفنية، على الرغم من دقة صنعها وجمال ألوانها، وعلى الرغم من الإقبال الذي كانت تلفاه الرايات والأعلام الجميلة ذات الكتابات الكوفية، مما كانت تنتجه حينئذ مصانع النسيج في إيران.

في عصر السلاجقة

والحق أن عصر السلاجقة هو الذي بدأت فيه النهضة الشاملة والتقدم الواضح في صناعة النسيج، وذلك بتأثير تيارين مختلفين: الأول ما أفاده الإيرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية، التي تتجلى في دقة رسم النبات والطيور والحيوان، والثاني ما ازدهر في بلاد الجزيرة من أساليب إسلامية في استخدام الفروع النباتية والأشرطة عوضاً عن الموضوعات الزخرفية الساسانية.

والأقمشة السلجوقية معروفة لنا بفضل مجموعة من النسيج الحريري، عثر عليها المنقبون في أطلال مدينة الري، وتعتبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية. وتماز بأن مظهرها العام يختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في العصور السابقة، ولو أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة، مع دقة في الرسم. وإتقان في النسيج، ورقة وخفة في الوزن.

فترى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضلاع، أو زخارف كتابية بالخط الكوفي، أو أشرطة من الرسوم الحيوانية، أو دوائر فيها طيور وحيوانات بينها شجرة الحياة، ولكنها دوائر أصغر حجماً، تكسب التحفة طابعاً فنياً، وتبعدها عن القوة والبداوة التي تبدو على بعض الرسوم الساسانية.

ولا ريب في أن مدينة الري كانت في العصور الوسطى مركزاً عظيم الشأن في صناعة النسيج، كما كانت في صناعة الخزف، فقد ذكر المؤرخون والجغرافيون ذبوع صيتها في هذا الميدان، فضلاً عن أن أعمال التقيب عن الآثار في أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التي أثمرنا إليها بحسب، بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع في مدينة الري نفسها.

وتنسب إلى الري قطع تمتاز بجمالها الفني وإبداع ما فيها من الرسوم الحيوانية والأدمية، فضلاً عن السطور المكتوبة بالخط الكوفي. وتشبه زخارف هذه الأقمشة ما نعرفه من الرسوم في الخزف المنسوب إلى مدينة الري، ولا سيما رسوم الحيوانات ذات الأجسام المتعددة، لتقدم في شبه نشاط وخفة. ومن الزخارف التي تكثر في منسوجات الري، دون غيرها، رسم الطاووس.

وقد اشتهرت تلك المدينة بصناعة نسيج من الحرير ذي لختين اسمه "المنير"، ولكننا لا نظن أن نسجه كان وقفاً عليها، دون غيرها من البلاد الإيرانية.

ومما ينسب إلى إقليم فارس، جنوب غربى إيران، قطعة جميلة من نسيج الكتان محفوظة في مجموعة المتحف وليم مور، وفيها أشرطة منسوجة من

الحرير الأبيض والأسود، نرى بين زخارفها مناطق فيها رسوم بط وأوز، كما نرى رسوم بحوم ممثلة وفيها رسوم حمارين فروع نباتية وفوق رأسه طائر. وثمة قطعة نسيج أخرى تنسب إلى الأقاليم نفسه، وترجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادي عشر أو الثاني عشر بعد الميلاد)، وقد كانت سابقا في مجموعة رابنو. وتتميز هذه القطعة بشريط من أربع مناطق، العليا والسفلى واسعتان وفيهما رسوم نباتية سلجوقية الطراز، بينما أوز مرسوم بأسلوب زخرفي جميل. أما المنطقتان الواقعتان في الوسط ففيهما سطران من الكتابة الكوفية (انظر شكل ١٢١).

ومما ينسب إلى مدينة يزد قطعة نسيج في مجموعة المسزوليم موربا وترجع هذه التحفة إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأرضيتها زرقاء مائلة إلى السواد وعليها شريط من الكتابة بخط كوفي رائع المظهر وتزينه رسوم نباتية جميلة. (انظر شكل ١٢٢).

وينسب إلى فاشان ضرب من المنسوجات تكثر في زخارفه رسوم وثيقة الصلة بالرسوم والأساطير التي عرفتها إيران قبل الإسلام. ومثال ذلك شجرة الشمس، ذات الجيوب الكثيرة والفروع النباتية التي تتفرع منها، ثم رسوم الخيل يتدلى إلى جانبها جراب السيف المقدس. كما نرى على قطعة مشهورة رسم فارسين بينهما شجرة وفي يد كل منهما باز وتحت حصان كل منهما

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ شكل ٢٤٥

(٢) انظر G. Wiet : La valeur décorative de l'Alphabet Arabe

في مجلة Arts et Métiers Graphiques عدد ٤٩ (سنة ١٩٣٥)

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٠١

أسد رايض، كل هذا في منطقة يحدها شريطان ملفوفان^(١). وعلى قطعة أخرى رسم تسر كبير ذي رأسين، وجناحاه مبسوطان وبينهما رنم لإنسان متوج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح.

في عصر المغول

في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) زاد تأثير المصانع الإيرانية بالأساليب الصينية في زخرفة المنسوجات، بسبب ازدياد الوارد من الأقمشة الصينية، واتساع تجارة إيران مع الشرق، ثم بسبب غزوات المغول وقدم كثيرين من النساجين الصينيين إلى إيران.

وقد مر بنا أن الصين في ذلك الوقت خضعت لأسرة يوان المغولية الأصل، والتي ظلت تحكمها حتى سنة ١٢٦٨ هـ (١٣٦٧ ميلادية). وكان طبيعياً أن يعظم التبادل الثقافي والفني بين أبناء البيت الواحد من المغول في أمبرطوريتهم بالصين وأمبرطوريتهم في إيران. والمعروف أن جاليات إسلامية نمت في الصين حينئذ، واشتغلت بنسج الحرير الذي كان يصدر إلى أنحاء الشرق الإسلامي، فبؤثر على الأساليب الفنية في مراكز النسيج فيه، بل أتيح له أيضاً أن يؤثر على أساليب الزخرفة في مصانع النسيج الإيطالية. وأقبل النساجون في إيران على تقليد الموضوعات الزخرفية الصينية كالتنين والعنقاء وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية، ثم زهرة اللوتس وعود الصليب^(٢).

(١) انظر Wiet : Un tissu musulman du nord de la Perse في مجلة *Révue des Arts Asiatiques* ج ١٠ (سنة ١٩٣٦) ص ١٧٣ — ١٧٩.

(٢) لم تكن زهرة اللوتس موضوعاً زخرفياً صينياً الأصل، بل استعملت في العصور القديمة في مصر وصورة تم استعملت في الهند وانتقلت منها مع الديانة البوذية إلى الصين. على أنها لم تقلد في الصين زخرفة المنسوجات إلا منذ أسرة طنج (٦١٨ — ٩٠٧ م).

(الفاوانيا) ورسوم السحب الصينية أو «تنى» التى امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق م - ٢٢٠ م) .

والمعروف أن بعض مراكز النسيج الإيرانية ، ولا سيما السوس وتستره ، فقدت في عصر المغول شهرتها السابقة بسبب ما أصابها من التدمير على يد جيوشهم ، ولكن لا نجهد أن بعض المراكز الأخرى ، ولا سيما هراة ونيسابور ، بقيت منهم تعصيدا عظيما . كما أنهم ، حين دمروا مدينة مرو ، أبقوا على حياة عدد كبير من الفنانين فيها . ومن المدن التى ذاع صيتها في تجارة المنسوجات في ذلك العصر مدينتا تبريز وقم .^{(١٣) (١٤)}

على أنب عناية المغول بصناعة النسيج تظهر من جمال المنسوجات المرسومة في الصور المنسوبة الى عصرهم والتي يابسها الأشخاص المرسومون في الصورة ، أو تصنع منها المظلات والتائر وأغطية الأرائك وغير ذلك من الأشياء الثانوية فيها .

ويلاحظ في رسوم المنسوجات المغولية انتشار الزخرفة بالأسرطة ، على النحو الذى أقبل عليه الناساجون في شتى أنحاء العالم الإسلامى . على أن الأسرطة في الأقمشة المغولية أصبحت ضيقة ، وروعى في جمعها التنوع

(١١) W. Barthold: Turkestan down to the Mongol invasion

ص ٤٨ :

(٢) راجع Heyd: Histoire du Commerce du Levant ج ٢ ص ٦٦٧

(٣) H. Howarth: History of Persia ج ٢ ص ٢١٦٦ A Survey of Persian Art

of the Mongols ج ٣ ص ٣٨

وجمال المنظر، كما ملأ بعضها بخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة^(١).

وقد نرى في رسوم تلك المنسوجات في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) موضوعات زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة تحويرا لا يفقدها كل اتصال بها. وتتنازع تلك الموضوعات بأن رسوم أوراق الشجر فيها مذبذبة فضلا عن أنها لا تنمو من الساق لحسب، بل قد تنبت من الجذر أيضا، وأحيانا من الأرض نفسها، فتغطي النسيج كله وتجعله كالحديقة الغناء، وتزيد الشبه بينه وبين أرضية الصور في المخطوطات التي ترجع إلى نهاية العصر المغولي وإلى المدارس التيمورية المختلفة ولا سيما مدرسة هرة.

ومن أهم الموضوعات الزخرفية التي أنتشرت على المنسوجات في عصر المغول وعصر بني تیمور رسوم الفروع النباتية (الأرابيسك) ورسوم بلاط القاشاني^(٢).

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية، عليها رسوم طيور كبيرة فوق أرضية من أطلس (ساتينيه)^(٣). وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخي الكبير باسم السلطان «أبو سعيد» (٧١٧ - ٧٣٦ هـ، أي ١٣١٧ - ١٣٣٥ م). وهي محفوظة الآن في إحدى متاحف فيينا، وقد كانت جزءا من كفن رودلف الرابع دوق النمسا^(٤).

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٠٤٢ - ٢٠٤٤

رشكل ٦٦٠

(٢) راجع المصدر السابق ص ٢٠٤٧ شكل ٦٦٢

(٣) انظر اللوحة رقم ١١٠ شكل ١٢٢

(٤) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ - اللوحة رقم ١٠٠٣

وثمة مجموعة أخرى تظهر فيها شدة التأثير بالأساليب الفنية الصينية؛
 وأنهر القطع المعروفة من هذه المجموعة محفوظة في إحدى الكنائس بمدينة
 داتريج Marienkirche وفي متاحف برلين^(١)، ويظن أنها صنعت للسلطان
 المملوكي محمد بن قلاوون، وقوام زخرفتها رسم طائرين متدابرين في منطقة
 هندسية ذات اثني عشر ضلعاً، فضلاً عن مناطق أخرى فيها كتابة بالخط
 النسخي^(٢).

ومن الأقمشة التي يظهر فيها التأثير العظيم بأساليب الشرق الأقصى مجموعة
 ذات زخارف في اشترطة، بعضها مقسم إلى مناطق متعددة. وقد جاء على
 إحدى هذه القطع اسم صاحبها «عبد العزيز»^(٣).

وقد لاحظ الاخصائيون في صناعة النسيج أن عصر المغول لم يأت بمجديد
 في هذا الميدان، بل إن بعض الأنواع الدقيقة لم يتقنها النساجون في ذلك
 العصر، فضلاً عن أن الألوان قل بهاؤها وتنوعها، ولكن الأرجح أن هذا
 لا يرجع إلى عيب في الصناعة، وإنما إلى مراعاة الذوق السائد في تلك الأيام.
 ولاريب في أن الألوان الهائلة التي أمتازت بها المنسوجات المغولية ترجع إلى
 تأثير الأساليب الفنية الصينية.

ومهما يكن من الأمر فإننا نرى في المنسوجات المغولية بدء الرشاقة
 والدقة والعظمة والترف في الزخرفة وفي الصناعة، مما مهد لها بلفتة المنسوجات

(١) المصدر نفسه، اللوحة رقم ١٠٠٠

(٢) راجع مادة «طراز» في دائرة المعارف الإسلامية، ج ٤ ص ٨٢٨ من النسخة الفرنسية

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥٤ د ج ٦، اللوحة رقم ١٠٠٦

في العصر الصفوي . أما الروعة والشدة والحرية في الزخرفة وما إلى ذلك مما نعرفه في المنسوجات الساسانية والمنسوجات الإيرانية في صدر الإسلام ، فلم يبق منها شيء كثير .

في عصر التيموريين

كانت الأقاليم الشرقية في إيران أكثر أجزاء الدولة ازدهارا في عصر بني تیمور ، وزاد ما كان لحراسان من شأن عظيم في صناعة النسيج . وأصبحت سمرقند وهرات في عصر تیمور وخلفائه مركزا عظيما لنسيج الأقمشة النفيسة ، التي كانت الأمراء ورجال الدولة يلبسونها ويتخذون منها أنفخ السناثر والفرش والوسادات . وقد استفاد تیمور من الصين ومن الشام نساجين كان لهم نصيب وافر في الذي بلغته صناعة النسيج على يد التيموريين من ازدهار وإتقان ، وفيما يظهر فيها من أساليب زخرفية صينية وسورية . والواقع أن المنسوجات الإيرانية في عصر التيموريين تمتاز بزيادة استخدام الزخارف النباتية المتصلة على النحو الذي نعرفه في الأقمشة المصرية والعراقية في ذلك العصر ، كما تمتاز أيضا بوجود ضروب جديدة منها : هي الديباج والنسيج المقصب بالذهب والفضة والمزين برسوم طيور صينية الطراز ، فضلا عن المخمل « القطيفة » التي شاهدها عندهم في ذلك العصر أحد الرحالة الإيطاليين^(١)

وقد ازدهرت صناعة النسيج في العصر التيموري بمدينة يزد وإصفهان وقاشان وتبريز ، وكانت الأقمشة تصدر من هذه المدن إلى شتى أنحاء العالم الإسلامي .

(١) انظر Vincenzio d'Alessandria في U. Grey (Trans.) A Narrative

of Italian Travels in Persia ص ٢٢٥

ومع أننا لا نكاد نجد الآن شيئا من منسوجات هذا العصر، فإننا نعرف عنها كثيرا، ولا سيما من رسومها في صور المخطوطات. وطبيعي أن التأثير بالأساليب الصينية ظاهر فيها تمام الظهور. فالعلاقات الوثيقة بين إيران والشرق الأقصى لم تصب في عصر بني تيمور إلا زيادة ونموا. وتبدلت البعثات بين البلدين. وكان الإيرانيون يجلبون من الصين شتى النجف والهدايا ولا سيما المنسوجات والخزف. وقد مر بنا خبر البعثة الإيرانية التي سافرت إلى الصين بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٦ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٣ م)، وكان من أعضائها المصور غياث الدين الذي وصف مشاهداته في تقرير ضمنه بيانات وافرة عن العارة والملابس^(١).

وزاد وجود زهرة اللوتس في زخارف المنسوجات أثناء القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي). كما زادت الدقة في رسم الموضوعات الزخرفية عموما، ولا سيما البط الذي استخدم كثيرا في زخارف ذلك العصر.

وصفوة القول أن الأقشة في عصر بني تيمور خطت خطوة عظيمة في سبيل الوصول إلى إتقان الرسوم الزخرفية والوصول بها إلى دقة ورشاقة وقرب من الطبيعة وما إلى ذلك، مما أبعداها عن الشدة والجفاء والروعة التي عرفناها في المنسوجات الساسانية والمنسوجات المنسوبة إلى فجر الإسلام.

(١) N. Quatremère : *Mémoires sur les manufactures de l'Asie*, Paris, 1810, t. I, p. 100.

في العصر الصفوي

إذا صح ما ذكره الرحالة الذين زاروا إيران في العصر الصفوي ، فقد كان هذا العصر أعظم العصور الذهبية في صناعة النسيج الإيرانية إذ كان الملك والأمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرقلون في الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة ، ويركبون الخيل ذات السروج الغالية النفيسة ، ويستعملون في قصورهم ورحلاتهم فرش وستائر وأدوات مصنوعة من أجمل ضروب النسيج على الإطلاق .
والحق أنهم كانوا يسرفون في استخدام الأقمشة البديعة إسرافا لا حد له .
وكانوا يصنعون منها كميات وافرة جدا ، يحمل التجار بعضها إلى أسواق روسيا وأوربا ، حيث كانت تلقى إقبالا عظيما .

وأثقف النساجون الإيرانيون في العصر الصفوي شتى ضروب النسيج من ديباج وكان وأطلس وقطيفة وكان . كما توصل الفنانون في الصباغة إلى إخراج أدق الألوان وأكثرها تنوعا ، وفي الثروة الزخرفية إلى درجة لم يعرفوها من قبل ، فالتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية ، ومناظر الحدائق الغناء ، والطيور والغزلان ، ورسوم السحب الصيحية . وطبعت الرسوم الزخرفية في ذلك العصر بطابع رشيق جذاب ، ينم عن الأناقة والضمج الفني .

وظهر في المنسوجات الإيرانية منذ نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ميل إلى المسحة التصويرية ، ظل يزداد حتى أصبح من أبرز صفات الأقمشة الإيرانية في العصر الصفوي ، وظهرت العلاقة الوثيقة بين

زخارف تلك الأقمشة ورسوم المخطوطات وصورها ، فضلا عن دقة الرسوم وتقليد الطبيعة تقليدا صادقا ، بفضل التأثر بالصينيين في هذا الميدان .

وعلى كل حال فإن نسج الحرير بلغ عصره الذهبي في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) برعاية ملوك الأسرة الصفوية . وأنتجت المصانع الإيرانية في ذلك العصر أجمل أنواع الديباج والمخمل المنسوجة بخيوط حريرية مختلفة الألوان ومخللة في بعض الأحيان بخيوط فضية .

أما زخارفها فن قصص الشاهنامه ، أو منظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين ، أو مناظر تمثل الأمراء والنبلاء في الصيد ، فضلا عن مناظر الحفلات في الحدائق والهواء الطلق . ومن الزهور التي استخدمت كثيرا في زخرفة المنسوجات الإيرانية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السوسن والزنبق والخزام والورد . أما الحيوانات والطيور فقد استخدم النساجون منها رسوم الوحوش الضارية والأرنب والغزال والبيغاء كما استخدموا رسم شجر مخروطى الشكل . وكانت كل هذه الموضوعات المختلفة ورسوم المناظر الطبيعية ، مضافة الى رسم شتى المناظر من قصة خسرو وشيرين أو ليلى والمجنون ، كان كل ذلك يرتب في صفوف أفقية ، ويكسب المنسوجات الصفوية بهجة ونضارة تزيدان في قيمتها الفنية .

(١) في مجموعة الميز مور Mrs. W. H. Moore قطعة من الحرير عليها رسم رجل يقود أسيرا بحبل في رقبته ، ويشبه طراز الرسم ما نعرفه من صور المصور محمدى . وليس غريبا أن يشغل هذا الفنان بإعداد الرسوم للمنسوجات ، فقد اشتغل أبوه سلطان محمد ، بهذا العمل في بلاط الشاه طهماسب . انظر A Survey of Persian Art ج ٦ للوحة رقم ١٠١٢

وطبيعى أن ملابس القوم فى هذه الرسوم، ولا سيما لباس الرأس تساعد على معرفة التاريخ الذى ترجع اليه، وتجعلها شديدة الشبه بالصور المنسوبة الى المصوّر المشهور سلطان محمد .

وكانت أعظم مراكز النسيج فى هذا العصر تبريز وهرات ويزد وإصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية واردستان وشروان . وامتازت منتجاتها بنعومة السطح وبدقة النسيج وباتزان الألوان وجمالها .

أما رشت فقصد صنعت فيها أقدم قطعة نعرفها من الحرير الصفوى، عليها تاريخ صناعتها . وهى غطاء قبر فى الضريح بمدينة مشهد، وعليها أنها من عمل مير نظام فى رشت سنة ٩٥٣ هـ (١٥٤٥ م)؛ وزخارفها من أشرطة فيها رسوم فروع نباتية ووريدات وكتابات .

بينما اشتهرت تبريز ويزد بنسيج الأقمشة ذات الزخارف الآدمية التى كان يقوم برسمها أعلام المصورين فى العصر الصفوى ومن ينسج على منوالهم من الفنانين . وفى المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة قطع نسيج صفوية . بعضها شديد الشبه بأسلوب المصور سلطان محمد وأبداع المعروف من هذا النوع قطعة فى متحف فكتوريا والبرت عليها رسم فارس فوق أرضية من زهور وأوراق شجر^(١) . وتشبه بعض قطع أخرى أسلوب المصور مير نقاش، الذى يظن أنه خلف سلطان محمد فى رئاسة مجمع الفنون الملكى ، ومنها جانباً نهار من الديباج محفوظ فى متحف الفنون الزخرفية بهاريس وقوام زخرفتهما

(١) انظر Brief Guide to the Persian Woven Fabrics (Victoria and Albert Museum) ص ١٦ ولوحة ٣ شكل ٢

رسم ساق بين فروع نباتية دقيقة^(١) . وثمة قطع تذكرنا بأسلوب المصور محمدى وقد جئنا برسم إحداها في لوحات هذا الكتاب (أنظر شكل ١٢٦) . وهى محفوظة فى متحف تاولوف Thaulow فى مدينة كيل Kiel ، وقوام زخرفتها رسم جندي ذى خوذة يقود أسيرا ويتحدث الى شخص جالس ، بينما يقف أمام الأسير شخص آخر ، ويقوم المنظر كله فوق أرضية من نبات وأشجار ذات جذوع رفيعة ويعلموكل منها رسم طاووس ؛ أما تحتها فرسم بركة فيها سمكات . وقد لوحظ أن هذه الرسوم الآدمية والنباتية الأنيقة لا توجد على منسوجات فائقة من الحرير ذى الخيوط الفضية غسب ؛ بل نرى رسوما من فصائلها على أقمشة تقل فى جودة النوع والصناعة ؛ ويفسرون ذلك بأن مدينة تبريز أصبحت هدفا لغارات الترك منذ سنة ٩٩٣ هـ (١٥٨٥ م) ، فنقل الشاه مقر حكمه الى قزوین ؛ ولكن هذه المدينة الأخيرة لم يقدر لها أن تصبح مركزا فنيا زاهرا كما كانت تبريز من قبلها .

ولا ريب فى أن تعاون المصورين والنساجين فى يزد وقاشان أسفر عن صنع قطع تعد آية فى فن النسيج والزخرفة . والظاهر أن مصانع النسيج فى يزد كانت تحت رعاية الحكومة وإشرافها .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة نماذج طيبة من هذه المنسوجات ذات الصور الآدمية .

وقد وصلت اليها أسماء بعض النساجين الإيرانيين فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) وهم غياث وعبد الله وحسين ويحيى

(١) انظر R. Koechlin & G. Migeon : Islamische Kunstwerke

لوحه ٧٢ ؛ وراث الإسلام ج ٢ شكل ٣٥ .

ومعز الدين بن غياث وإيان محمد؛ وذلك على بعض القطع المنسوبة إليهم والمحفوظة الآن في المتاحف والمجموعات الأثرية بأوروبا وأمريكا .

أما غياث الدين على فقد كان من أهل يزد^(١)، نشأ في أسرة لها بالفن صلة وثيقة؛ فقد كان جده كمال الدين خطاطا مشهورا . وكان لغياث مال وافر ساعده على أن يصبح من بطانة الشاه عباس . ثم ذاع صيته في صناعة المنسوجات المصوّرة؛ وكان الشاه يرسل من منتجاته الهدايا إلى الملوك والأمراء . على أننا لا نعرف اليوم إلا ثمان قطع من صناعة هذا الفنان ، بينها تحفتان من الحرير وتحفتان من « القطيفة » . وثمة قطع أخرى ليس عليها اسمه؛ ولكن الأرجح أنها من صناعته . وعلى كل حال فإن رسوم غياث يظهر فيها الأسلوب الفنى الذى ينسب إلى رضا عباسى كما نرى فيها إتقان بعض الموضوعات الزخرفية النباتية كالوريدات والأرابسك وزهرة اللوتس وأوراق العنب والمراوح النخيلية .

ولكن عبد الله لم تكن له مهارة غياث الدين أو شهرته . والقطع الأربع التى عليها اسمه لا تشهد بأنه كان فنانا من الطراز الأول؛ فضلا عن أنه لم يكن مبدعا، وإنما سار على الأساليب الفنية التى اتبعها النساجون في تبريز من قبله . بينما لا نعرف عن حسين إلا ما نراه على قطعة صغيرة من الحرير في المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك، موجود فيها : « عمل حسين سنة ١٠٠٨ هـ » .^(٢)

(١) انظر Ph. Aekerman : A biography of Ghiyath the weaver في العدد السابع (سنة ١٩٣٩) من مجلة المعهد الأمريكى للفن والآثار الإيرانية Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeology.

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٩٤ - ٢١٠١

(٣) انظر Dinand : Mohammedan Decorative Arts ص ٢١٧ شكل ١٣١

وطبيعي أن أسلوب رضا عباسي في تصوير الأشخاص ، في مواقف يبدو منها الكسل والتخاذل والتخث ، كان له أثر كبير في رسوم الأقمشة الثمينة في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) .

وينحدر بنا الآن نسي ما كانت عليه زخارف المنسوجات التي نحن بصدددها من اختلاف وتنوع في حجم الزخارف وفي المظهر العام وفي الألوان المستخدمة . وقد كان الانشاء الزخرفي فيها بديعا ومحكما ، بحيث تدرج رسومها المختلفة ، ويستطيع المشاهد أن يرى بدائع أقسامها المختلفة بحسب قرب التحفة أو بعدها عنه ؛ فانه يعجب بالزخارف الدقيقة ، إذا كانت التحفة قريبة منه ؛ ويعجب بالمناطق التي تضم هذه الزخارف ، إذا بعد عن التحفة قليلا ؛ ويؤخذ بحمال المظهر العام ، إذا زاد بعده عن التحفة فغابت عنه التفاصيل . وخير مثال على هذا قطعة ديباج مشمورة كشفت سنة ١٩٢٩ ؛ وتمتاز بألوانها البديعة ورسومها الدقيق وسطحها المقسم الى عدد من المناطق ، بعضها مكونة من نجوم مثثة وذات فصوص ، وبعضها مثثة لا فصوص لها ، وفي النجمة المتوسطة أمير على عرش ، بينما تحتوى النجوم الأخرى على رسوم ملائكة تعزف على آلات موسيقية أو تحمل التحف والهدايا . أما المناطق الصغيرة ففيها رسوم حيوانات عديدة ، حقيقية وتخرافية ؛ وثمة مناطق أصغر حجما وفيها رسوم زهاء تسعين نوعا من الطيور المختلفة المرسومة بأسلوب طبيعي دقيق وفي أوضاع متنوعة .

ولم تكن المنسوجات الإيرانية في العصر الصفوي ذات زخارف آدمية وحيوانية بحسب ؛ بل كان بعضها مزينا برسوم نباتية مجتة ، كما يظهر من

رسوم الملابس في كثير من صور المخطوطات التي ترجع الى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

على أن أبدع ما أنتجه النساجون الايرانيون هو المخمل (القطيفة) ذو الرسوم القوية والألوان البديعة الفنية . وقد اشتهرت بانتاجه مدينة قاشان في نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر بعد الهجرة (نهاية السادس عشر وبداية السابع عشر الميلادي) ؛ وامتاز بإبداع ألوانه ورسومه التي تشبه الى حد كبير رسوم الصور في المخطوطات .

ولما تولى الشاه عباس الأكبر (٩٨٥ - ١٠٣٨ هـ ، أي ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) ، وكان كذا نعرف من أكبر رعاة الفن والفنانين في إيران ، شمل برعايته إنتاج الديباج والمخمل الثمين ؛ وأنشأ المصانع لنتاجهما في شتى البلاد ولا سيما في إصفهان . وامتازت المنتجات المنسوجة في عصر الشاه عباس باستخدام الألوان الهادئة ورسم الأشخاص رسماً أقرب الى الطبيعة .

وزادت ثروة إيران في عصر الشاه عباس ، وعظم الاقبال على المنسوجات الفاخرة ، فزادت المنتجات زيادة أثرت بعض الشيء على جودة النوع وجمال الرسم . اللهم الا فيما كان يصنع للبلاط ورجالات الدولة . وكان أهم أنواع الزخارف في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وبداية القرن الحادي عشر رسوم أشخاص ذوي قدود هيفاء وأوضاع فيها كثير من التكلف وفتيات أو فتيان يكاد المرء يحسبهن نساء ، وما الى ذلك من الصور التي عرفناها في أسلوب المصوّر رضا عباسي . والواقع أن تأثير هذا المصوّر وذويوع صور فتيانه وفتياته لم يكن في الصور

المستقلة والمخطوطات والمنسوجات فحسب ؛ بل كان في صور الجدران وفي لوحات القاشاني .

على أن أقمشة هذا العصر لا تبلغ في جودتها أقمشة العصور السابقة . فضلا عن أن الفنانين لم يأتوا بجديد في زخارفها ؛ وإنما فسجوا على منوال ما ورثوه عن آباءهم وأجدادهم ؛ ولكنهم عادوا الى الولوج برسوم الزهور والنبات ، فاتخذوها زخرفة عدد كبير من منسوجات القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) وأصابوا فيها توفيقا كبيرا . وجميعهم في هذا السبيل تجار البضائع الصينية الذين كانوا يزولون مدينة أردبيل ، والخزفيون الصينيون الذين كانوا يزولون شتى المدن الإيرانية .

وقد وصلتنا أسماء بعض النساجين في القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) . وهم محمد خان وعلى وإسماعيل قاشاني ومعين ، وكلهم من مدينة قاشان ؛ ثم مغيث وآقا محمود وهم من أهل إصفهان^(١) ؛ كما نبغ في هذه المدينة المصوّر شفيع عباسى الذى اشتهر بانقائه رسوم الزهور والطيور والذى كان مصوّر البلاط في عصر الشاه عباس الثانى .

ومما أنتجته مصانع النسيج الإيرانية في القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية وتنتهى في طرفها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (أنظر شكل ١٣٢) . ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٢١ - ٢١٢٥

(٢) المصدر نفسه ص ٢١٢٩ - ٢١٣١

النساجين في جنوب شرق بولندة أقبلوا على تقليده في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) ، بعد أن استورد بعض التجار الأرمن كميات كبيرة من الأحزمة الحريرية الإيرانية ، وأينعت تجارتها حتى اضطروا الى نسج مثلها في بولندة نفسها ، واستخدموا زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور . ولم تلبث منتجات الصناعة المحلية أن طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو استانبول .

ومما اشتهرت بإنتاجه مدينة يزد نوع من الخمائل القرمزية الغامق ، كان يتخذ في البيوت محاريب أو سجاجيد للصلاة ، وكانت قوام زخارفه عدد قليل من الزهور الكبيرة ذات السيقان الطويلة ، وذات اللون الأصفر الذهبي ، ومعها بعض وريقات خضراء .

وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة نسيج من صناعة يزد ، قوام زخرفتها مراوح نخيلية وفروع نباتية مزهرة ، وبينها رسم صلب السيد المسيح ، وعلى جانبي الصليب العذراء والقديس يوحنا . ويقال إنها إحدى قطعتين أحضرهما سفير الشاه عباس الى دوج البندقية سنة ١٦٠٠ (انظر شكل ١٣٠) أما إصفهان عاصمة الدولة في عصر الشاه عباس فقد كان فيها ألوف النساجين ، لا ينقطعون عن العمل لإنتاج الكميات الهائلة من الخلع الثمينة ، التي كانت لازمة للبلاط ، أو للهدايا التي يقدمها الشاه ، كما أفادت ، باعتبارها عاصمة البلاد ، من وجود أعلام المصورين والرسميين الذين كانوا خير عون ومثال للفنانين في صناعة النسيج . ولا ريب في أن إصفهان أنتجت شتى

(١) راجع مقالنا عن « أثر الفن الإسلامي في بولندة » بالعدد ١٠١ من مجلة « الثقافة » في ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٩

أنواع المنسوجات النفيسة ؛ ولكن الظاهر أن النساجين فيها أتقنوا بنوع خاص صناعة الأقمشة ذات الزخارف النباتية الجميلة .

وكذلك مدينة قاشان لم يعد إنتاجها الفني موجهاً إلى الخزف فحسب ؛ بل أصبحت مركزاً عظيماً للنسيج منذ القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ؛ ولكن الحمل الذي كان ينسج في أنوالها إبان القرن الحادي عشر الهجري بلغ كمية هائلة ، أثرت في جودة الصناعة إلى حد ما .

أما مدينة مشهد فقد ظهر أنها أيضاً من المراكز التي كانت تنسج فيها الأقمشة الفاخرة . وثمة قطعة عليها كتابة تفيد أنها صنعت في تلك المدينة على يد فنان اسمه محمد بن عمر سنة ١٠٦٥ هـ (١٦٥٤ م)^(١) ؛ كما ذكرت منسوجات مشهد في سجلات الجمارك الروسية القديمة .

والواقع أن صناعة النسيج ازدهرت في عصر الأسرة الصفوية ازدهاراً عجيباً ؛ واستطاع النساجون أن ينتجوا من الحرير ضرباً شتى تختلف في نوعها وفي وزنها وفي سمكها ، وقد تدخل في نسجها الخيوط الذهبية فتكسبها بريقاً وأبهة عجيبين .

في القرن الثاني عشر الهجري

كان الإنتاج عظيماً في بداية القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) ؛ ولكن الأزمة الاقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغاني ؛ وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة ، ولا سيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم « قلم كار » ؛ وكانت تصنع بمدينة قاشان في القرن الحادي عشر الهجري ؛

(١) A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢١٣٩ وج ٦ لوحة ١٠٧٣

وازدهرت صناعتها بعد ذلك في الهند وفي مدينة إصفهان . وأصبحت ، في القرن الماضي ، من أهم صادرات الشرق الى أوروبا ولا سيما من إصفهان وهمدان ويزد .

ومهما يكن من الأمر فقد انحط نوع النسيج ، كما قلت جودة المواد والصبغات المستخدمة فيه . والراجح أن أكبر مراكز النسيج في هذا العصر كانت في يزد وقاشان وإصفهان وأبيانه وشرق إيران .

وكانت يزد تنتج الحرير الأخضر ذا الزخارف المكونة من الزهور والأشجار . وأصاب النساجون في قاشان بعض التوفيق في صناعة الأقمشة ذات الزخارف الآدمية . وظل زملاؤهم في إصفهان يقبلون على رسوم الزهور في منسوجاتهم .



ولا يقوتنا أن التطريز معروف في إيران منذ العصور القديمة . وقد أشار الرحالة الإيراني ناصر خسرو الى شارع في إصفهان اسمه شارع الطرازين ، نسبة الى التجار الذين كانوا يسكنونه . كما أن الرحالة البندقى ماركو بولو ذكر مهارة السيدات بمدينة كرمان في تطريز المنسوجات الحريرية برسوم الطيور والحيوان والأشجار والزهور . وقد شهد بعض الرحالة الأوربيين بين القرنين التاسع والحادى عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ما يؤيد قول ناصر خسرو وماركو بولو عن إبداع المنسوجات الإيرانية المطرزة . وفضلا عن ذلك فإن بعض نماذج الأقمشة المطرزة لا تزال باقية حتى اليوم وأكثرها يرجع الى القرنين الماضيين ، وأهم أنواعها سراويل النساء وكانت

تصنع من القطن وتطرز فيها بالحرير رسوم الزهور وما إلى ذلك من الزخارف النباتية .

والواقع أن المصادر الأدبية والتاريخية تتحدث عن الأقمشة الإيرانية المطرزة منذ العصر السلجوقي ؛ ولكننا لا نعرف منسوجات إيرانية مطرزة تطرزا زخرفيا صحبها قبل عصر الدولة الصفوية . والمعروف أن الأعلام والخيام في العصر التيموري كان يعنى بتطريزها عناية خاصة . وما يدل على ازدهار التطريز في العصر الصفوي قطعة محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست ؛ وترجع إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وفيها رسم وثيمة في الهواء الطلق ، جمعت زهاء أربعين شخصا يتوسطهم الأمير (انظر شكل ١٢٤) ؛ ويحيط بهذا الرسم إطار فيه رسوم ملائكة مجنحين .

التحف المعدنية

أتقن الفنانون الإيرانيون صناعة التحف المعدنية قبل الإسلام . وظلت لهم المكانة السامية في هذه الصناعة بعد أن أصبحت بلادهم جزءا من العالم الإسلامي . وقد كتب ابن الفقيه الهمداني في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) يصف مهارة الإيرانيين في إنتاج التحف المعدنية : « ولفارس فضل في اتخاذ الآلات الظرفية المحككة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقف على أشياء ظرفية عند بعض الملوك من آلات فارس : لقد ألان الله عز وجل لهؤلاء القوم الحديد ونخره لهم حتى عملوا منه ما أرادوا فهم أحذق الأمة بالأغلال والأففال والمرايا وتطبيع السيوف والدروع والجواشن^(١) ... » .

والواقع أن التحف المعدنية الساسانية عليها مسحة من القوة والعظمة قل أن توجد في تحف معدنية أخرى . وخير دليل على ذلك ما وصل إلينا من الصواني والأطباق الذهبية والفضية ذات الزخارف البارزة . وأكثر هذه التحف عمر عليها في جنوب روسيا وشمال إيران ، وهي محفوظة الآن في متحف الأرميتاج بمدينة لينينغراد .

في بحر الإسلام

وطبيعي أن صانع التحف المعدنية في الإسلام لم يقبل على عمل التماثيل ، على النحو الذي نعرفه في الفنون الغربية ، حيث ورث الفنانون الأساليب

(١) أنظر كتاب البلدان لابن الفقيه ص ٢٥٤

الفنية الاغريقية والرومانية، وظل الجسم الانساني عندهم أروع آيات التعبير الفني وأعظمها على الإطلاق^(١).

ولدينا صنفان من التحف المعدنية يمكننا اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الاسلامية في إيران؛ فإن بعض التحف من هذين الصنفين يرجع الى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد، وبعضها يرجع الى بداية العصر الاسلامي أو الى القرنين السابع والثامن (الأول والثاني للهجرة). هذان الصنفان هما مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على شكل حيوان أو طائر.

أما الأباريق فذات أشكال مختلفة، ولها في أكثر الأحيان مقبض طويل وصنبور ممتد؛ وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محدودة؛ ولكن الغالب فيها قبل الاسلام بساطة الزخرفة. على أن ما صنع منها في العصر الاسلامي ظل محتفظا بالأساليب الفنية الساسانية الى حد كبير، ولم يدخل عليه إلا شيء يسير من الأناقة ودقة الشكل؛ كما أن الصنبور أصبح في أغلب الأحيان على بدن الأبريق، وليس في فوخته؛ بل أننا نجد الصنبور في بعض القطع على شكل طائر أو حيوان. وفضلا عن ذلك فإن الزخارف في الأباريق الاسلامية أدق وأصغر حجما وأظرف منظرا.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة إبريق بديع من البرونز كشف أثناء التنقيب عن الآثار بمدينة أبي حير في مصر الوسطى، حيث قتل مروان ابن

(١) نلاحظ فضلا عن ذلك، أن الفنان الإيراني كان لا يوفق كثيرا في التحف المعدنية إلى إبراز الميزة الفنية الأساسية في قومه وهي الإحساس الشديد بجمال الألوان والتجاذب في انجم بينها. جمعا يقبض بالهبة والحياة، كما يتجلى في الآثار الفنية التي خلفها المصورون والحرفيون والنساجون في إيران.

محمد آخر خلفاء بني أمية . وبدن هذا الابريق كروي ومزين بنقوش تمثل عقودا، في باطنها دوائر، وتحت الدوائر رسوم حيوانات وطيور . ورقبة الابريق مستقيمة ومزينة بدوائر مخمسة وبزخارف نباتية مخزومة^(١) . والصنوبر على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم . وهذا الابريق بديع الشكل وبجميل بزخارفه المحفورة والمخزومة، مما جعل علماء الآثار الاسلامية على اعتباره تحفة ملكية، وعلى نسبه الى الخليفة مروان الثاني الذي لقي حتفه في نفس المكان الذي عثر فيه المتقبون على هذا الابريق .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت اساسانية الروح، وإن نسب أكثرها الى بداية العصر الاسلامي . وهي مبانر أو آنية للساء على شكل بطة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد (انظر شكل ١٣٩) .

ولعل أبدها بطنان من مجموعة بورنيسكي في متحف الأرميتاج بليتينغراد؛ أحدهما من العصر الساساني والأخرى من بغبر الاسلام . وتمتاز الأولى بأنها ملساء، بينما سطح الثانية مملوء بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة . وثمة تحفة أخرى من هذا الصنف كانت محفوظة في مجموعة اندجودجيان Indjoudjian وهي على شكل ببغاء، زخارفها تشبه الرسوم التي عرفناها على نحرف « جبرى »، مما يجعلنا على نسبة هذه التحفة الى القرن الرابع أو الخامس الهجري (العاشر أو الحادي عشر الميلادي) .

(١) انظر اللوحين ١٢٣ و ١٢٤، الأشكال ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ .

(٢) قارن A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٧١ حاشية ١ .

(٣) هذه التحفة في مجموعة الشيو جان بورتى Jean Perzi باريس .

وتذكرنا هذه المبانح أو الأواني المجسمة بالأواني النحاسية والبرونزية التي صنعها الفاطميون على شكل الحيوان والطير، كما تذكرنا بالآنية التي نقلها الأوروبيون عن الشرق في العصور الوسطى، وكانوا يصنعونها من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر ليستخدمها رجال الدين في الطقوس الكنسية، وكانت تسمى «اكوامانيل».

وفضلا عن ذلك فقد استعملت أشكال الحيوانات المجسمة، بعد ذلك، في ضرب من النحف الشعاع والأباريق ينسب إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)؛ وقد تكون بعض هذه القطع أقدم من ذلك؛ لما نراه فيها من قرب العهد بالروح الساسانية في الشكل والزخرفة.

ومن النحف المعدنية التي تنسب إلى إيران والعراق في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) مرايا من البرونز، تشبه المرايا الصينية، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعا نباتيا يحف به من الجانبين رسم أبي الهول، وحول هذه المجموعة شريط دائري من الكتابة الكوفية، أو عليها رسوم آدمية وحيوانية أخرى تبدو فيها مهارة الفنان في إعداد الزخرفة لشغل المساحة الدائرية.

(١) الواقع أن الفنانين الإيرانيين أصابوا توفيقا عظيما في تزيين أشكال هذه المبانح فكان منها الكبير والصغير والاسطوان والمكعب والمستدير والمكشوف وذو الغطاء المخزم وما إلى ذلك. انظر E. Kühnel : Islamische Münzgeräthe في مجلة متاحف برلين، أغسطس وسبتمبر سنة ١٩٢٠ من ٢٤٩ — ٢٥١ (Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen XLI. Jahrgang, Heft 6).

A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٦

(٢) انظر كتاب «كنوز الفاطميين» ص ٢٢٣ — ٢٣٨

وكان جل هذه المرايا من البرونز أو الصلب ، وبعضها مقبض . والبعض الآخر حلقة تتصل بجزء بارز في وسط السطح ذي الزخرفة (انظر شكل ١٤٤) . كما أن الفنانين الإيرانيين في ذلك العصر صنعوا مباحر مختلفة الشكل ، بعضها ذو زخارف مخزمة ، وفي بعضها أشكال حيوانات صغيرة^(١) . وصنعوا كذلك المسارج والهواوين والسلطانيات ذات الأشكال الأنيقة .

والواقع أن جل ما نعرفه من التحف المعدنية الإيرانية بين القرنين الثالث والسادس بعد الهجرة (التاسع والثاني عشر بعد الميلاد) عثر عليه في خراسان وهمدان والري وسمرقند ، وزخارفه من رسوم الحيوان والفروع النباتية والكتابة الكوفية ، وكلها محفورة بدقة تناسب جمال الشكل ، على أن ما يملوها من الصدا في الوقت الحاضر يمنع ظهور التباين بين الزخارف والمساحات التي لا رسم فيها .

ولكن ثمة بعض تحف لا يزال لها جمالها الأول ، ومنها عدد من الصواني في كل منها موضوع زخرفي يتوسط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد (انظر شكل ١٤٣) .

(١) كانت تماثيل هذه الحيوانات الصغيرة توجد ، فضلا عن ذلك ، فوق مظلات الأمراء . وعلى مقابض الأدوات أو المسارج . كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة ترين بها جوانب العليات المعدنية ، على نحو ما نرى في طليعة محفوظة في مجموعة ستورا Stora ومؤرخة من سنة ٥٩٣ م . An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art (London 1931) ص ٢٠

(٢) كان بعض الهواوين جليل المنظر يديع الزخارف ولم يكن استعمال الهاون في تنسيق النهار في النيت فقط ، بل كان رجال الطب يكثر من استخدامه في سحق الأدوية (انظر شكل ١٥٠) .

(٣) من الرسوم التي ذاع استخدامها رسم فرس ذي جناحين لعله البراق الذي قيل إنه كان مطية النبي عليه السلام في الاسراء والمعراج .

في عصر السلاجقة

كان للتحف المعدنية في عصر السلاجقة القوة والجلال اللذان امتازت بهما الصناعة الساسانية، واللذان كانا يناسبان طبيعة السلاجقة أنفسهم ؛ كما كان لها في بعض النواحي الأخرى دقة وظرف يناسبان اعتناقهم الدين الاسلامي وغرامهم الجديد بالأدب والفن الإيرانيين ؛ فقد خلف لنا هذا العصر بعض الأواني البرونزية ذات المظهر القوي ، وإلى جانبها تحف من الفضة والذهب ، تلفت النظر بثروتها الزخرفية ورسومها الدقيقة المطعمة أو المفرغة في سطح الاناء . وفي المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة — ولا سيما مجموعة المستر رالف هيراري — تحف كثيرة من هذا النوع ؛ وتشمل عددا كبيرا من الكؤوس واللعب الصغيرة والمباخر والأباريق والملاعق والأجزاء المعدنية من عدة الفرس . وعليها زخارف دقيقة من رسوم الحيوانات والطيور التي ألّفناها في فنون إيران ، فضلا عن الكتابات الكوفية الأنيقة وبعض الرسوم الأدمية .

واستخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية في عمل هذه الزخارف فكان بعضها محفورا ، وبعضها مفرغا ، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب « النيلو » ؛ وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من الفضة ، أو الفضة المزوجة بالذهب ، ثم يصب في خطوطه المحزوزة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح الشادر ، وبعد برود هذا المركب وتلميع اللوحة بصير فيها تطعيم أو « تكفيت » أسود على أرضية فاتحة ، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا . وفصلا عن ذلك كله فقد كان في بعض تلك القطع زخارف بارزة وأخرى مذهبة أو بالميناء .



ولكن أسلوباً جديداً في زخرفة التحف المعدنية نشأ على يد الصناع المسلمين في بلاد الجزيرة وفي إيران، ثم بلغ غاية الدقة والانتقان في منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وهو تطبيق البرونز والنحاس أو تنزيههما (تكفيتهما) بالفضة والذهب . والمعروف أن التطبيق أو الترصيع أو التركيب أو «التكفيت» طريقة في الزخرفة، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة .

وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد إلى آخر، وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا في معظم الأحيان في يد أسرة مالكة واحدة، أدركنا صعوبة تمييز التحف المعدنية المطبقة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل، اللهم إلا إذا دلت كتابة تاريخية في التحفة على محل صناعتها، وهذا نادر . أما الزخارف المطبقة أو المكففة في هذه التحف فقوامها أشرطة من رسوم دقيقة فيها حيوانات وفيها كتابات باللغة العربية وفيها صور آدمية لأشخاص قصيري القامة ذوي عمام وملايس عربية وأحزمة في وسطهم . وقد يكون في الأشرطة جامات بها مناظر صيد أو طرب أو فروسية .

ولا يزال أبدع مثال لهذه الصناعة إناء من مجموعة بوبرنسكي Bobrinsky في متحف الارميناج، عليه كتابة عربية تثبت أنه صنع سنة ٥٥٩ هجرية (١١٦٣ م) في مدينة هراة على يد صانع اسمه محمد بن عبد الواحد،

وطبقه صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراء^(١)، وذلك لأحد كبار التجار الإيرانيين المنشويين إلى مدينة زنجان . وزخارف هذه التحفة الثمينة مطبقة بالفضة والنحاس الأحمر، وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناظر موسيقى ورقص وطرب وشراب وصيد وبنها كتابات عربية، كوفية ونسخية، وتنتهي بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية^(٢) (انظر شكل ١٤٠) .

وثمة بعض قطع أخرى عليها كتابات وإمضاءات^(٣) وتدل كلها على ازدهار صناعة التحف المعدنية في شرق إيران، ولا سيما في هراء، كما اشتهرت بهذه الصناعة مدن أخرى مثل إصفهان وهمدان وشيراز .

ومن المرجح أن طراز مدينة الموصل في صناعة التحف المعدنية قد نقل بعض أساليب هذه الصناعة عن إيران . بل الواقع أن الفرق بين الطراز الإيراني والطراز الموصل لا يزال غير واضح كل الوضوح، وقد مر بنا أن التمييز بينهما أمر غير يسير، ولكن المعروف أن بعض الصانع الذين جاءت إمضاءاتهم على تحف من صناعة الموصل لهم أسماء ذات مسحة إيرانية، مما يجعلنا على أن نتساءل هل هاجر هؤلاء الصانع من إيران إلى بلاد الجزيرة، وأتيح لهم أن ينتجوا فيها أبدع التحف المعدنية في الفن الإسلامي . ومن

(١) ليست هذه التحفة هي الوحيدة التي يظهر من الامضاءات الموجودين عليها أن الرسام الذي رقم زخرفتها والفنان الذي عمل في تطبيق هذه الزخرفة كانا شخصين مختلفين . انظر

A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٩ حاشية ٤

(٢) كتب الأستاذ فيلوفورسكي Veselovsky رسالة طويلة عن هذا الاناء، ولكنها باللغة الروسية، وقد ظهرت في سنت بطرسبرج سنة ١٩١٠

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٤٩٠ - ٢٤٩١

المحتمل أن الفنانين الإيرانيين فروا من وجه المغول في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، ونزحوا إلى الغرب في العراق ، كما فر الفنانون من العراق في منتصف القرن السابع وبلغوا إلى مصر وسورية .

والمعروف أن الصور في المخطوطات قد تكون عنصرا نافعا في معرفة الاقليم الذي تنسب اليه بعض التحف المعدنية والعصر الذي صنعت فيه ؛ ولكننا لا نستطيع أن نتفع بها في هذا الصدد إلا فيما إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) الذي ترجع اليه أقدم المخطوطات المصورة المعروفة . وألحق أننا نعرف بوساطة الصور في المخطوطات أشكال بعض التحف المعدنية التي لم تصل إلينا نماذج منها . ومن ذلك مبخرة كانت معروفة في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ^(١) (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

كما أن التحف الخزفية التي وصلتنا قد تساعدنا أحيانا في معرفة أشكال التحف المعدنية ؛ لأن العلاقة كانت وثيقة بينهما ؛ ولا غرو فقد كان بعض التحف من الخزف يمكن استخدامه في نفس الغرض الذي استخدمت فيه التحف المعدنية ؛ ولكننا نعلم أن طبيعة المادة التي تصنع منها التخمفة كان لها أثر كبير في تشكيلها .

وطبيعي أن ازدهار صناعة تطبيق التحف المعدنية لم يقض على أسلوب الزخرفة بالرسوم البسيطة المحفورة ؛ فقد ظل هذا الأسلوب الصناعي الأخير

(١) انظر المصدر السابق ج ٣ شكل ٨٠٦ ؛ و Martin : Miniature Painting

يتطور في سبيل الاتقان، كما يظهر من مجموعة كبيرة من الأواني والأباريق التي ترجع الى النصف الثاني من القرن السادس وإلى القرن السابع بعد الهجرة (النصف الثاني من القرن الثاني عشر وإلى القرن الثالث عشر بعد الميلاد) والتي لا تطبق فيها ؛ وانما زينت برسوم حيوانات متقنة وفروع نباتية دقيقة ووريدات جميلة متزنة، فضلا عن الكتابات الكوفية، على نحو ما نرى في بعض أواني المياه ذات الزخارف المحفورة والبارزة بعض البروز (انظر شكل ١٤٨) .



وقد عثر حديثا على شمعاء من البرونز في مدينة الري تشبه شمعاء العصر الفاطمي بعض الشبه ، بقاعدتها ذات ثلاثة الأرجل ورقبتها الأسطوانية^(١) ؛ ولكنها تمتاز عنها بأنها غنية بزخارفها المنحزمة والمحفورة، وبأنها أطول وأخف وزنا (انظر شكل ١٥١ و ١٥٢) .

في عصر المغول وعصر بنى تیمور

على أن سقوط الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) كان سببا في انتقال صناعة التحف المعدنية إلى سورية ومصر ؛ ولكن الركود الذي أصابها في إيران كان مؤقفا ؛ فلم يلبث أن عاد إلى هذه الصناعة ازدهارها على يد التيموريين في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ؛ وامتازت بالأناقة والتهذيب في أشكال الأواني، كما تطورت الزخارف وأصبحت الصور الآدمية أدق رسما وظهرت في ملابس

(١) انظر كتابنا «كتوز الفاطميين» ص ٢٣٩ - ٢٤١

الأشخاص الأساليب الإيرانية، كما أصبحت الزخارف الكتابية إيرانية بعد أن كانت في العصور السابقة عربية كوفية .

وقد ازدهرت في شمال غربي إيران أو في أرمينية مدرسة في إنتاج التحف المعدنية المزينة بالزخارف المحفورة والمطبقة بالنحاس والفضة . وتنسب آثار هذه المدرسة إلى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) ، وأهمها آنية ذات أضلاع وشماعد عليها تماثيل بارزة ، معظمها يمثل الأسد أو الصقر . ومن أبدع هذه التحف شمعدان في مجموعة المسترالف هراري (أنظر شكل ١٤٥) .

وقد استخدمت الزخارف البارزة في بعض التحف الفنية الإسلامية ، كما نرى على إبريق محفوظ في متحف الهرميتاج ، ويرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجري (التاسع أو العاشر الميلادي) . ولهذا الإبريق ثلاث أرجل تشبه الطيور في شكلها ، أما هيئته العامة فتذكر بمشكاوات المساجد^(١) .

وقد عثر على كثير من التحف المعدنية في مدينة همذان سنة ١٩٠٨ ، محفوظ الآن في متحف قصر جلستان بعاصمة الامبراطورية الإيرانية .

وثمة صلة وثيقة بين هذه التحف وبين منتجات المدرسة الفنية في مدينة الموصل ، وقد يكون السر في ذلك رحيل بعض الفنانين من الموصل إلى إيران ، ويحتمل أن الصناع الإيرانيين عنوا بتقليد الآثار الفنية الموصلية تقليدا دقيقا ، كما يظهر لنا في صسيدة من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن السابع الهجري^(٢) (الثالث عشر الميلادي) .

(١) أنظر V. Smirnov : Argenterie orientale اللوحة ٧٢

(٢) أنظر اللوحة ١٤٢ شكل ١٥٧

ومن أبدع التحف المعدنية الإسلامية التي يمكن نسبتها إلى عصر المغول الإناء الكبير الذي يعرف باسم « معمدانة سان لوى » *Baptistère de Saint Louis*؛ لما يقال من أن أولياء العهد في فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ لويس التاسع (١٢١٥ - ١٢٧٠ م). وهذه التحفة النفيسة محفوظة الآن في متحف اللوفر. وقوام زخرفتها رسوم مطبقة بالفضة، بينها صور آدمية مغولية السحنة وشريطان بهما صور حيوانات متتابعة، وعليها أمضاء صانعها: « محمد بن الزين ». وأكبر الظن أنها ترجع إلى نهاية القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي).

والواقع أن صناعة التحف المعدنية في إيران بلغت عصرها الذهبي في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن بعد الهجرة (نهاية الثالث عشر وفي القرن الرابع عشر بعد الميلاد). وحسبنا للدلالة على ذلك الأباريق الجميلة التي كانت تصنع في شمال غربي إيران، وتمتاز ببندنها المضلع الذي تغطيه الأشرطة والجامات أو المناطق ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والكتابية على أرضية من السيقان والفروع النباتية المطبقة بالفضة والذهب. وصفوة القول أن التحف التي وصفتنا من هذا العصر تلفت النظر بما في زخارفها من أناقة واتزان؛ فضلا عن أننا نجد أنها لا تختلف عما سبقها من التحف الإيرانية الإسلامية في خلوها من اسم الصانع أو البلد أو صاحب التحفة، على عكس التحف المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي). ومن أنفس التحف المعدنية المطبقة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) شمعدان في مجموعة المستر رالف هراري (أنظر شكل ١٥٥).

وهو مطبق بالذهب والفضة، وله هيئة الشاعد التي امتاز بها العالم الاسلامي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) : قاعدة أسطوانية، فوقها رقبة صغيرة أسطوانية أيضا . وزخارف هذا الشعدان دوائر وجمادات ذات أربعة فصوص، ورسومها إما هندسية أو زهور محورة عن الطبيعة . وعليه كتابة تدل على أنه صنع سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) على يد صانع شيرازي اسمه محمد بن رفيع الدين .

ومنها كذلك طست من النحاس نحى الشكل وذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن السابع أو الثامن الهجري (الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادي) . وهذه التحفة محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (انظر شكل ١٥٦) . وقوام الزخرفة فيها وريدة في وسطها ، تمتد منها خطوط الى الحافة ، فتكون مناطق مملوءة بالرسوم الآدمية والفروع النباتية والزهور .

والملاحظ أن الفروق تزداد ظهورا بين التحف المعدنية في إيران والعراق ومصر، منذ القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . ومما يلفت النظر في التحف الإيرانية أنها خلت من الأشعة (الرنوك) التي كانت تزين معظم التحف التي صنعت لئاليك في مصر . والواقع أن هذه الرنوك ميزة من ميزات الطراز المملوكي في وادي النيل .

وقد تطورت صناعة تطبيق التحف المعدنية في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر بعد الهجرة (الخامس عشر وبداية السادس عشر بعد الميلاد) ، فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة

على أرضية من فروع نباتية دقيقة ، والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلتنا من نهاية العصر التيموري تبدو عليها مسحة من الاضمحلال ؛ ولكن أكبر الظن أن هذا راجع الى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف^(١) ، فقد كانت سائر الفنون زاهرة في هذا العصر ؛ وكان صناع الأساحة ينتجون منها أحسن الأنواع ، فغير محتمل أن يكون صناع التحف المعدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنية الضعف والاضمحلال .

وقد انتقل الأسلوب الإيراني في صناعة التطبيق الى مدينة البندقية على يد صناع من الإيرانيين هاجروا اليها ؛ ومنهم محمود الكردي الذي اشتغل بها في بداية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ؛ كما انتقل كذلك الى الهند بفضل الجوار وانتقال الصناع والفنانين^(٢) .

في العصر الصفوي

والمعروف أن صناعة التحف المعدنية ظلت زاهرة في عصر الدولة الصفوية (٩٠٧ - ١١٤٨ هـ ، أي ١٥٠٢ - ١٧٣٦ م) ؛ ولكن الآثار الباقية من ذلك العصر قليلة ويمكننا بواسطتها أن نلاحظ التطور الذي طرأ على الزخارف وجعلها تمثل الروح التي نعرفها في سائر ميادين الفنون الإيرانية في العصر الصفوي ؛ فقد غلبت على التحف المعدنية في هذا العصر رسوم الفروع النباتية والصور الأدبية والحيوانية التي تذكر بما يزين السجاجيد

(١) لا يهوت أيضاً أن كثيراً من التحف كانت تصمر وبعاد تشكيلها ، عند ما يصبح شكلها الأول غير مألوف .

(٢) يمكننا أن نعتبر الطراز الإيراني البندق والطراز الإيراني الهندى - ذيلين لصناعة التحف المعدنية في إيران ، متأثرهما بالأساليب الإيرانية تأثراً شديداً ، ولكننا نؤثر ألا نعرض هنا ؛ لأن ميدانها كان بعيداً عن إيران بعد أن ثبتت حدودها الجغرافية على يد الأسرة الصفوية .

وصور المخطوطات . وقلّ استخدام الأشرطة الزخرفية وصار سطح التحفة مغطى برسوم متصلة كأنها الوشّى أو التطريز ، وفيها بحور أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم أو كتابة قد يكون فيها اسم الصانع .

والواقع أن التحف المعدنية في العصر الصفوي امتازت بأناقة شكلها وبأن أكثر ما نراه عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية ، كما أننا نجد أسماء الأئمة الاثني عشر على عدد كبير منها . وفضلا عن ذلك فإن النحاس الأصفر المستعمل فيها أكثر لمعانا وميل إلى اللون الذهبي ، أما النحاس الأحمر فإنه يبيض بالقصدير تقليداً للون الفضة .

وقد ظهرت أبهة العصر الصفوي في كثير من الأواني التي كانت ترصع بالذهب والأحجار النفيسة والتي لا يزال بعضها محفوظ في متحف طوبقايوسراي باستانبول ، ولعلّه مما غنمه السلطان سليم في حروبه مع الشاه اسماعيل الصفوي ، مما يجعل تاريخ صناعته قبل سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) .

وكانت الأبواب والصناديق تزين بصفايح من الصلب ذات زخارف تمثل أناقة الفن وذقة الزخارف في ذلك العصر ^(١) (انظر شكل ١٦٢) .
والواقع أن جمال الفروع النباتية والأراباسك ظل محفوظاً في التحف المعدنية الإيرانية إلى العصور الأخيرة .



وقد كان الفنانون الإيرانيون يصنعون التحف من الذهب والفضة ، فيتخذون منهما الأواني والحلي ، ولكن ما وصلنا في هذا الميدان قليل جداً ، لأن التحف الذهبية والفضية كانت تصهر ويعاد تشكيلها .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥١٤ — ٢٥١٥

على أن القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين به قرطان ذهبيان^(١) فيهما زخارف محفورة ومخزومة تمثل أرشيين متواجهين وغير يقونين متقابلين . كما أن متحف بناكي في أثينا ومعهد الفنون في مدينة ديترويت Detroit وبعض المجموعات الفنية الخاصة ، بها بعض قطع الحلي الإيرانية من خواتم وأسورة وأقراط وما الى ذلك ، مما ينسب في معظم الأحيان الى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) .

ولكن من أبدع التحف المصنوعة من الفضة في إيران صبيضة صنعت بأمر ملكة لتقدمها الى السلطان الب أرسلان السلاجوقي ، ومحفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston ، ومؤرخة من سنة ٩٥٤ هـ (١٠٦٦ م) وعليها اسم صانعيها : حسن الفاشاني ، وفي وسطها وعلى حافتها كتابة بالخط الكوفي الكبير ، أما زخارفها فن رسوم الحيوان والفروع النباتية (انظر شكل ١٤١)

كما أن مجموعة المستر رالف هيراري بها عدد من التحف الفضية التي كشفت حديثا وتنسب الى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وفيها مبانر وعلبات صغيرة وقتينات لماء الورد وما الى ذلك ، مما يمتاز بزخارفه

(١) راجع - F. Sarre : Die Erwerbung einer in Südrussland gebil-
deten Sammlung aus islamischer Zeit. في السنة ٢٩ (١٩٠٧ - ١٩٠٨)
من Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen

ص ٦٨ - ٧١

(٢) راجع Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٧ رقم

٢٦٦١ ص ١٦٤

الدقيقة المكونة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن قروع نباتية جميلة جدا وعبارات بالخط الكوفي^(١) (انظر شكل ١٤٢) .

أما العصر الصفوي فقد امتاز بعدد وافر جدا من الأواني الفضية والذهبية التي أعجب بها الرحالة في قصور الشاه ورجال البلاط ؛ على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية .

الأسلحة

كانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأنًا في صناعة الأسلحة بالشرقين الأدنى والأوسط . وطبيعى أنها تأثرت في هذا الميدان — كما تأثرت في كثير من الميادين الفنية الأخرى — بالأساليب الصناعية عند الأمم المجاورة ؛ وأتيح لها أيضا أن تؤثر في تلك الأساليب . ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين الأسلحة الإيرانية وما استعمله القوم من أسلحة في القوقاز وآسيا الوسطى والهند وبلاد العرب وتركيا ومصر والروسيا .

ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جدا ؛ وليسنا نكاد نعرف أى قطعة من العصر الاسلامي قبل نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . على أن بعض الصور التي كشفت في حفائر مدينة طرغان بآسيا الوسطى تحتوى على رسوم أسلحة تدلنا على بعض ما كان مستعملا في بداية العصر الاسلامي^(٢) . وفضلا عن ذلك فإنا نعث في صور بعض

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥١ - ٢٥٣

(٢) انظر A. von Le Coq : Bilderatlas zur Kunst und Kultur-

geschichte Mittelsasiens ص ١٢

المخطوطات الإيرانية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) على رسوم أسلحة لم تصل إلينا أي نماذج منها^(١). أما المدة المحصورة بين نهاية القرن الأول الهجري وبداية القرن السابع فالتأكد نعرف عن الأسلحة فيها شيئاً يستحق الذكر، اللهم إلا أن شمال شرق إيران كان مشهوراً بالأسلحة النفيسة وأن المصادر الصينية تذكر أن أمير سمرقند سنة ٩٥ هـ (٧١٣ م) أرسل كمية من السلاح بين الحذية التي كان يذبحها^(٢).

ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانية درع حديدي محفوظ بالمتحف الحربي Zoughaus في برلين، ودرع فارس بالمتحف الحربي في باريس^(٣)، وهما من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ثم جزء من درع فارس محفوظ بمتحف علم الشعوب في ميونخ، ويرجع إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي). وثمة قطع أخرى من القرن العاشر محفوظة الآن بمتاحف الأسلحة الشهيرة ولا سيما في برلين وتورينو.

(١) لعل أكبر المجموعات من الأسلحة الإيرانية في العصر الصفوي ما غنمه السلطان سليم الأول في حروبه مع الإيرانيين حين استولى على تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤)؛ وقد نقله إلى استانبول ولا يزال محفوظاً مع سائر الأسلحة التي غنمها في سائر فتوحه والتي تراها اليوم في المتحف الحربي التركي في متحف طوبقايوسراي.

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٥٥٨؛ Le Beck.

Geschichte des Eisens ج ١ ص ٢٦١.

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٠٥ ولوحة ١٤٠٦.

ولوحة ١٤٠٧.

وقد كانت الأسلحة في العصر الصفوي تطبق (تكثف) بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة، وفي بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة. ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طوبقابو سراي باستانبول، مكون من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن. والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مطعمة بالذهب^(١).

وظهر في ذلك القرن نوع جديد من الدروع اسمه «جهاز آينه» أي المرايا الأربع^(٢). ويكون من أربع صفائح كبيرة من الحديد متصلة بواسطة «مفصلات» واحدة هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر بينما الاثنتين الباقيتين للجنبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان^(٣). وكثيرا ما كان هذا الدرع يبطن بالحسبر ويلبس فوق الزرد. وكانت الصفائح غنية بالمناطق المزينة بالرسوم الجميلة من محفورة ومطبعة بالذهب، فضلا عن بعض الآيات القرآنية التي تتصل بالحرب والنصر. وقد ذاع استعمال هذه الدروع في الهند حتى منتصف القرن الماضي.

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست، ولا تزال حتى اليوم محفوظة في المتحف الأهلي المجري، وعليها زخارف جميلة محفورة في ثلاث مناطق، وقوامها فروع نباتية وكتابات كوفية مزهرة ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء الخرافي^(٤). ويشبه

(١) المصدر السابق، لوحة ١٤٠٦ ج.

(٢) انظر F. Steingass: Persian-English Dictionary ص ٤٠٣.

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٠٨.

(٤) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١١ م ج ٣ ص ٢٥٦٤ — ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٣.

طراز هذه الزخرفة ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري^(١) (الرابع عشر الميلادي) . وثمة خوذات أخرى ، أعظمها شأنًا في المتاحف الحربية باستانبول وموسكو وبرلين وفي المتحف الأهلي بكونهاجن ؛ ويرجع معظمها إلى القرن التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

وفي متحف بورت دي هال *Porte de Hal* بمدينة بروكسل خوذة نصف كروية ، وعلى حافتها السفلى مناظر صيد مطبقة بالذهب وكتابة تدل على أنها من عمل صانع اسمه حاجي سنة ١١١٢ هـ (١٧٠٠ م) . وقد احتفظ الإيرانيون بهذا النوع من الخوذات (انظر شكل ١٦٦) حتى القرن الماضي . وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين درقة من الحديد ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ، وقوام زخارفها المحفورة رسوم وريقات شجر وأخرى حلزونية الشكل . كما أن في متحف تاريخ الفن بمدينة فينا درقة أخرى من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ؛ وتنسب إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كما يظهر من طراز الرسوم الهندسية ورسوم الأرابيسك الدقيقة التي تغطيها (انظر شكل ١٦٦) .

وقد كانت التروس تصنع في بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب^(٢) . ومن أبدع النماذج

(١) انظر O. von Falkner : Kunstgeschichte der Seidenweberei

شكل ١٥٣

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤١٩

(٣) انظر المصدر السابق ج ٣ ص ٢٥٦٧ — ٢٥٦٨ ؛ وقارن An illustrated souvenir of the exhibition of Persian Art (London 1931).

المعروفة من هذا الطراز ترس في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استوكهولم، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة.

على أن أبدع التروس الإيرانية المعروفة ترس محفوظ في متحف قصر اروزهاينايا Oruzheinyaya بمدينة موسكو، وينسب هذا الترس الى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وعليه إمضاء صانعه: محمد، أما زخارفه فتغلب عليها رسوم الحيوانات المختلفة من أسد ونمر ودر و غزال و قرد و كلب و ثعلب وغير ذلك، وحافة هذا الترس مذهبه ومرصعة بالجواهر،^(٢)

وقد كانت سيوف الإيرانيين قبل الاسلام قصيرة ومستقيمة، ولم يطرأ عليها بعده تغيير يستحق الذكر. وقد كانت إيران في العصور الوسطى من أهم أقطار العالم الاسلامى فى صناعة نصال السيوف من الصاب والحديد، كما شهد بذلك الجغرافيون والرحالة. على أن ما يعنينا من الناحية الفنية بنوع خاص هو أن هذه النصال كانت تطبق بالذهب والفضة ولا سيما فى بعض الأقاليم الشرقية من إيران. ومن أبدع السيوف الإيرانية المعروفة سيف فى المتحف التاريخى بمدينة درسدن مرصع بالجواهر ويرجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى).

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الأصفهاني فى القرن الحادى عشر الهجرى، ووصلتنا بعض النصال المنسوبة اليه، ومنها ما صنع للشاه عباس نفسه. أما سيوف القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) فقد تطرق

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٢١

(٢) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١٧

الى صناعتها الانحلال ، وأقبل القوم على تزيينها بالجواهر تزيينا بلغ حد الإسراف في بعض الأحيان .

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه في مدينة أوسترزوده Osterrode من أعمال بروسيا الشرقية ، ويظن أنه وصل اليها على يد التار الذين غزوا تلك الأصقاع سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) . ومقبض هذا الخنجر حديدي وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية ، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجري^(١) (الرابع عشر الميلادي) . وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجري خناجر ذات نصال مقوسة قليلا ، كما ذاعت بينهم في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقوينا ظاهرا (انظر شكل ١٥٩) .

وفي متحف الهرميتاج بعض خناجر إيرانية من القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) تشهد بالثروة الزخرفية العظيمة التي امتازت بها بعض الأسلحة الثمينة في ذلك العصر ، والتي تظهر في رسومها الشعبية بالمخزومات (الدائتلا) في دقتها وجمالها .

وقد وصلنا اسم فنان من صنّاع هذه الخناجر . هو أحمد بكلي (أو تكلي) ، الذي تجدد إيمضاه على خنجر في متحف طوقا بوسراي باستانبول ، مؤرخ من سنة ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) وكان من أسلحة سليمان الأول سلطان الدولة العثمانية بين عامي ٩٢٧ و ٩٧٤ هـ (١٥٢١ - ١٥٦٦ م) .

(١) المصدر نفسه ج ٦ لوحة ١٤٢٥ و ١٤٢٨ ، ج ٣ شكل ٨٥٥



ولا يفوتنا قبل إتمام هذا الفصل أن نشير إلى ما طرأ على التحف المعدنية الإيرانية من ضعف وإضمحلال في نهاية القرن الحادى عشر وفى القرن الثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) ، فقد عنى القوم بانتاج الأواني الرخيصة للأسواق وذوى الذوق العادى ، ممن لا يستطيعون أن يدفعوا نفقات التحف الفنية الدقيقة والتي يقضى فيها الصناع الوقت الطويل ويبدلون الجهود المضنية .

وعلىنا أن نلاحظ أيضا أن التحف المعدنية الإسلامية ظلت عصورا طويلة بدون أن يعنى بجمعها الهواة الغربيون والشرقيون عنايتهم بجمع السجاد أو الأقمشة أو المخطوطات أو الزجاج . ولذا كان المعروف منها لا يكاد يذكر إلى جانب ما أنتجه الصناع فى العصر الإسلامى .

الزجاج والحشب

أما صناعة الزجاج فقديمة في إيران ولا غرو فان هذه الصناعة معروفة في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة وقد أشار الكاتب الاغريق ارسطوفان Aristophanes (من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد) في إحدى رواياته الى استعمال كؤوس النبيذ من الذهب والزجاج في البلاط الايراني . كما عثر المتقبن عن الآثار في إقليم لورستان غربي الهضبة الايرانية على بعض أواني من زجاج نصف شفاف ومائل الى اللون الأخضر ، وعلى أسورة من زجاج مطعم بزجاج آخر مختلف الألوان .

ومن أقدم ما نعرفه من التحف الزجاجية الايرانية ذات الشأن صحن من العصر الساساني وجد في شمالي إيران ومحفور فيه رسم طائر نحرافي ، وهو محفوظ الآن في إحدى المجموعات الأثرية الخاصة في طهران .

ومع ذلك كله فان الأرجح أن كثيرا من الأواني الزجاجية التي استعمالها الايرانيون القدماء كانوا يستوردونه من سورية ، كما يشهد بذلك نوع التحف الزجاجية التي عثر عليها في حفائر السوس والمدائن .

وأما أقدم ما نعرفه من الأواني الزجاجية الايرانية في العصر الاسلامي يرجع الى القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد) ، ويشبه كثيرا ما عثر عليه المتقبن عن الآثار في سامرا^(١) .

(١) راجع: C. J. Lamm: Das Glas von Samarra.

ومن التحف الزجاجية الإيرانية في بحر الإسلام نوع تزيينه زخارف محزوزة من خطوط ودوائر وأشكال هندسية . وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات ، كما نرى في طبق مكسور ، يظن أنه وجد في أطلال مدينة الري ، وهو محفوظ الآن في مجموعة ولفرديكي Wilfred Buckley ، وقوام زخرفته رسم طائر خرافي ^(١) .

ولكن الواقع أن تمييز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الإسلامي في القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير . بل إننا لا نجد فرقا عظيمًا بين بعض الأباريق الفاطمية من البلور الصخري وإبريق من نفس المادة ، عثر عليه في إيران ^(٢) ، ومحموظ الآن في مجموعة ولفرديكي ^(٣) سالف الذكر ^(٤) .

وفي كتركاندرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزي ، محفور فيها كلمة « خراسان » وقوام زخرفتها رسوم أرائب محفورة ، وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ^(٥) .

وقد وجدت في مدينة الري بعض نماذج أخرى من التحف الزجاجية ترجع إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤٠ ح .

(٢) راجع كتابنا « كنوز القاطنين » ص ١٨٧ وما بعدها .

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤١ أ و ب .

(٤) انظر W. Buckley : Two glass vessels from Persia في Burlington Magazine

(سنة ١٩٣٥) ص ٦٦ - ٧١ .

(٥) راجع J. Lamm : Mittelalterliche Gläser und Schmelzarbeiten

ج ١ ص ١٥٨ - ١٥٩ ج ٢ لوحة ٥٨ -

ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة الزجاج في إيران ، وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، ونجح الصناع في الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخري الذي كان يستعمل في مصر على يد الفنانين في الدولة الفاطمية . واستخدم الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في الزخرفة ، من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة ، وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغير على شكل حيوان ، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون في مدينة الري . أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطاً من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والحيوانات ورسوم الحيوان ، بل والرسوم الآدمية في بعض الأحيان .

وقد عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا ، كما يظهر من النماذج التي عثر عليها في شيراز وهمدان ونيسابور وسمرقند والري وسواه (انظر شكل ١٦٨) . ويلوح أن غزو المغول قضى على ازدهار صناعة الزجاج في إيران ، كما يظهر من ندرة التحف الزجاجية الإيرانية التي يمكن نسبتها إلى إيران بين القرنين السابع والتاسع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) . ولكن المعروف أن أحد الشعراء في بلاط تيمور في بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كتب أن هذا العاهل الكبير جمع في سمرقند نخبة من أمهر صانعي الزجاج في ذلك العصر فازدهرت هذه الصناعة على أيديهم .

(١) C. J. Lamm : Glass from Iran in the National Museum, نظر Stockholm

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٤٤ ب .

ومن المتحف الزجاجية التي يمكن نسبتها الى مصانع الزجاج التي قامت على يد الزجاجيين السوريين في سمرقند صحن من الزجاج في المتحف البريطاني (انظر شكل ١٦٩) ، وهو عسلي اللون وممزه بالمينا، وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذي جناحين وفي يده قنينة نبيذ إيرانية الشكل .

وزاعت في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) صناعة الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة المشوقة (انظر الأشكال ٩٨ و ١٧٠ و ١٧١) .

وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة ، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران في ذلك العصر ولا سيما شاردان Chardin وهربرت Herbert وتأفرييه Tavernier . وكان الزجاج في شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق ، ولم تكن به زخارف مقطوعة أو محفورة .

والأرجح ، بوجه عام ، أن صناعة الزجاج لم تلاق في إيران ما لقيته سائر الصناعات الفنية من عناية . ولعل كثيرا من النماذج التي يعثر عليها المتقربون في إيران ليست من صناعة البلاد نفسها ، وإنما استوردتها من سائر أنحاء الشرق الأدنى . وأما منتجات القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) فلا شك في أنها صنعت في إيران ، وأنها تأثرت بالأساليب الفنية التي نقلها بعض صناع الزجاج الذين قدموا من مدينة البندقية . ومهما يكن من الأمر فإن ألوانها جميلة وفيها أشكال كانت وفقا على إيران ، ولكنها ليست ذات شأن فني عظيم .

وقد عرفت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الاسلام بمهارة أبنائها في صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب . وكان على رأس هذه المدن

الرى وقم ، فازدهرت فى الأولى صناعة الأمشاط والأواني كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسى من خشب الخللج^(١) المأخوذ من غابات طهران^(٢) .

على أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية محمودان وثلاث حشوات من الخشب المحفور ، كشفها الأستاذ أندريه Andreieff فى إقليم تركستان الغربى^(٣) . وأكبر الظن أنها ترجع الى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) . أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الحصية التى توجد فى سامرا ، وزخارف العصر الطولونى وبداية العصر الفاطمى فى مصر ، والزخارف الحصية فى ناين^(٤) ، وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا ومحفورة حفرا عميقا .

وثمة أبواب خشبية كانت فى قبر محمود الغزنوى وترجع الى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . وهى محفوظة الآن فى قلعة أجزا بالهند . وكان فى باطن هذه الأبواب حشوات خشبية تشبه فى زخارفها التحف الخشبية التى عثر عليها فى إقليم تركستان الغربى^(٥) ، أما

(١) الخللج كلمة فارسية معربة لنوع من الشجر يؤخذ منه خشب ثمين تصنع به السفن والأواني .

(٢) أنظر Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢٢٧

(٣) راجع B. Denike : Quelques monuments de bois sculpté au

Turkestan Occidental فى مجلة Ars Islamica (سنة ١٩٣٥) ص ٦٩ — ٨٥

(٤) راجع كتابنا « الفن الإسلامى فى مصر » ص ٢٤ — ٣١ و ٦٨ — ٧٨

Pauty : Les bois sculptés Jusqu'à l'époque ayyoubide ص ٩٩ — ٩١

لوحات ١٢ — ١٥ و Ettinghausen: Ägyptische Holzschntizereien aus

Islamischer Zeit فى مجلة المتاحف الألمانية Berliner Museen (سنة ١٩٣٣)

ص ١٩ شكل ١٥

(٥) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ٦٢ (٥)

سطحها الخارجى ففيه أربع حشوات مزينة بأشكال نجمية من الخشب ذى الزخارف المعجبية فى دقمتها ، والتي يتجلى بها توفيق الفنان فى تنويع سطح الرسوم وبروز الزخرفة ، تنوعا يجعلها متعددة الأسطح ، وتبدو كأن بعضها يظهر من ثنايا البعض الآخر أو يتحرك فوقه ، ولا عجب فقد كانت غزوة فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) مركزا عظيما من مراكز الثقافة الإيرانية ، وازدهرت فيها الفنون ونما فيها طراز فى امتاز ينضوجه وبشروته الزخرفية .

وفى مجموعة رابنو ثلاث حشوات من الخشب متشابهة فى شكلها ومزينة بكتابة بالخط الكوفى البسيط ذات حروف بارزة وجميلة . ويحيط بكل حشوة منها شريط من الكتابة ، يضم بين جانبيه إطار من منطقة ذات زخرفة من فروع نباتية متصلة وينتهى هذا الإطار المديب فى أعلاه بمنطقة مثلثة تشبه المروحة . وفى الإطار والمنطقة المذكورة كتابات على إحداها اسم عضد الدولة وتاريخ « سنة ثلث وستين وثلاث مائة »^(١) .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية من هذا الطراز وعليها نفس التاريخ^(٢) (انظر شكل ١٧٢) . وفيها حشوة أخرى ، قوام زخرفتها موضوع زخرفى نباتى ، يعلوه سطران من الكتابة الكوفية ، وتحف به كتابة أخرى فى شريط على هيئة عقد إبرانى^(٣) ، مما يجعل هذه الحشوة تشبه المحارب

(١) انظر G. Migeon : Manuel d'art musulman ج ٢ ص ٢٩٣ شكل ١١٣

(٢) راجع Wiet: L'Exposition persane de 1931 ص ١٠ — ١١

ولوحة ١٢

(٣) المصدر السابق ، ص ١٢ وما بعدها .

(٤) المصدر نفسه ، لوحة ١٢

الإيرانية التي عرفت في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .
 وزخارف هذه التحفة تمتاز باتزانها وتوافقها وحسن توزيعها وبعدها عن
 الطبيعة ؛ وهي بارزة بروزاً أساسه حفر الأرضية التي حولها تبدو الزخرفة
 بارزة فوقها . ولستنا نعرف تماماً مصدر هاتين الحشوتين المحفوظتين
 في دار الآثار العربية ؛ فانهما تشيران إلى ضريح شيعي ربما كان في إيران
 نفسها أو في بلاد الجزيرة ؛ وقد كان عضد الدولة في التاريخ المذكور يحكم
 من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان .

وفي معرض فرير Freer Gallery باب جميل ينسب إلى نهاية القرن
 الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ؛ قوام زخرفته مناطق مستديرة
 ومتصلة ، ومكوّنة من دوائر ذوات مركز واحد ، فيها كتابات بالخط الكوفي
 المزهر ، وفي أكبر هذه المناطق — وهي الوسطى — موضوع زخرفي
 نباتي . وبين تلك المناطق مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية . ويحيط
 في زخرفة هذا الباب بعض الأساليب التي نعرفها في زخارف الأبواب المعدنية ،
 وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك خشبة مؤرخة من
 سنة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب في كتابة
 كوفية محصورة بين رسم عقد إيراني ، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية .
 وقد كان الأمير عاملاً على يزد من قبل السلاجقة .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٦١

(٢) انظر Wiet : Inscriptions cunflique de Perse في المجلد ٦٨
 من منشورات المعهد الفرنسي LXVIII (Mémoires de l'Institut Français)
 Wiet : L'Exposition persane ؛ راجع Mélanges Maspéro, vol. III
 de 1931 ص ٢٨ — ٢٩

وثمة تحف خشبية أخرى من العصر السلجوقي، جلها من قونية، ومن أخطرها شأنا منبر جامع علاء الدين في تلك المدينة، وزخارفه محفورة ومخزومة وتسود فيها الزخارف الهندسية على شكل الاطباق النجمية التي أقبل عليها الفنانون المصريون في عصر المماليك، وعلى هذا المنبر كتابة تفيد أنه عمل «الحاجي الأخطاوي» سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م)^(٢). ومنها كذلك باب خشبي في المتحف الإسلامي باستانبول، عليه زخارف قوامها دائرة ذات أطباق نجمية فيها رسوم نباتية، وفوق الدائرة وتحتها رسوم أسدين وغيرهم، وترجع هذه التحفة إلى القرن السابع الهجري^(٣) (الثالث عشر الميلادي). والحق أن هذا المتحف يشتمل على بعض تحف أخرى من العصر السلجوقي، ولكننا من آسيا الصغرى^(٤).

وقد استخدم الفنانون الإيرانيون في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) العناصر الهندسية في زخرفة الخشب، كما استعملوا الرسوم النباتية في الأساليب الفنية الإيرانية. ومن أبدع أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه في سقف بمدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز^(٥). كما أننا نجد أمثلة دقيقة من الزخارف النباتية في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن

- (١) راجع Migeon: Manuel d'art musulman ج ١ ص ٢٣٠ شكل ١٢٩.
 Surre: Seldschukische Kleinkunst ص ٢٧ — ٢٨ ولوحة ٦
 (٢) انظر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٨ ص ٢٨٩ رقم ٢٢٠٠
 (٣) انظر E. Kühnel: Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst in Tschinili Kösk ص ١٧ لوحة ١١
 (٤) المصدر السابق ١٢٠ — ١٧
 (٥) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٤

المجهرى (الربع عشر الميلادى) ، وفى بعض الأبواب وكراسى المصاحف .
ومن الأخيرة كرسى مصحف من الخشب المخترم والمطعم ، مؤرخ من
سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ومحفوظ الآن فى المتحف المتروبوليتان بـنيويورك
وعليه اسم صانعه حسن بن سليمان الأصفهاني (٢) . (أنظر شكل ١٧٣) . وثمة
قطع أصاب بها الفنان توفيقا عظيما فى الجمع بين الزخارف النباتية والرسم
الهندسية ، مثل أبواب مسجد أحمد يسوى فى تركستان وهى مؤرخة من
بداية القرن التاسع المجهرى (٣) (١٣٩٧ - ١٢٩٩ م) ، وعليها اسم صانعها :
« عز الدين » .

وزاد ازدهار صناعة الحفر فى الخشب إبان القرن التاسع المجهرى
(الخامس عشر الميلادى) ، كما يظهر فى باب دى زخارف محفورة وملونة ،
وهو من خشب الجوز وموجود فى جامع شاه زنده بمدينة سمرقند ، وكما يظهر
كذلك فى بابين من قبر تيمور (جورامير) محفوظين الآن فى متحف الهرميتاج

(١) كتب الأستاذ بروشتاين Leo Bronstein (فى المصدر السابق ج ٣ ص ٢٦١٧)
أن بين هذه المنابر منبرا خشبيا بالمسجد الجامع فى لايبين (أنظر المصدر نفسه ج ٦ لوحة ١٤٦ ب) ؛
ولكننا لا نوافق على هذا رأى وأكبر الظن أن هذا المنبر يرجع الى القرن الخامس أو السادس
بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) . وحسبنا أدلت صلته وثيقة بالزخارف التى تعرفها فى سامرا
وفى الفاراز الطولونى وفى الرسوم الجصية بجامع ناين .

(٢) (أنظر Dinand: A dated Koran-stand (Bulletin of the Metro-
politan Museum of Art, XXII) ص ١١٥ - ١١٧ ؛ وراجع :
Dated specimens of Mohammedan art in the Metropolitan Museum
of Art, Part I (Metropolitan Museum Studies) ص ١٠٢ - ١٠٥

(٣) (أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦ ب)

(٤) (أنظر Migeon: Manuel d'art musulman ج ١ ص ٣٣٥ وشكل ١٤٢)

Hermitage^(١) (انظر شكل ١٧٥) وفي بعض أبواب المساجد والمدارس، مما وفق الصناع فيه الى أدق الزخارف النباتية والهندسية مع أجهل الكتابات بالخط الكوفي والنسخي والثلاث .

وكان إقليم مازندران مشهورا بغاباته الواسعة وأخشابها الثينة ؛ وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية نفيسة، معظمها أبواب وتريات عليها تواريج صناعتها وأسماء صانعيها^(٢)، وللكتابة في زخرفة هذه التحف المكان الأول .

ومن التحف الخشبية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) مصراع باب من خوقند في فرغانة ومحفوظ الآن في المتحف المتربوليتان^(٣) . وقوام زخرفته رسوم غائرة من الفروع النباتية والأرابسك ويحف بها إطاران من فروع نباتية أقل منها عمقا في الحفر .

ومما ينسب الى القرن نفسه مصراعان من باب خشبي ، عليهما « عمل علي بن صوفي الباساني » سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م .) ومحفوظان بالمتحف الأهلي في طهران (انظر شكل ١٧٦) ؛ ولكننا نرى في هاتين التحفتين — وفي غيرهما من التحف الخشبية المنسوبة الى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة — برودا وجفافا يندران بالخطاط صناعة الحفر في الخشب في ذلك العصر الذي سادت فيه فنون الألوان من سجاد وتصوير وزخرف .

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٨ و ١٤٧٠

(٢) المصدر السابق ج ٣ ص ٢٦٢٢ وما بعدها و H.L. Rabino: Mazandaran and Astrabad .

(٣) راجع Dimand: Handbook of Mohammedan Decorative Art

ص ٩٤ وشكل ٤٢



وثمة صناعات فنية أخرى أتيح للإيرانيين أن ينبغوا فيها، ولكن المجال يضيق عن إيفائها حقها من الدرس في هذا الكتاب .

فالخلى والجواهر كان لها شأن عظيم في الحياة الاجتماعية الإيرانية، ولا سيما في البلاط، وفي ملابس أهل الطبقة العالية، فلا عجب إن تخصص في صناعتها مهرة الفنانين في زنجان وإصفهان وتبريز وسلطانية وغيرها من البلدان الصناعية في إيران، فضلا عن الفنانين الذين عكفوا على صناعة الأواني الفاخرة من الذهب والفضة وتزيينها بالجواهر والمينا لتستعمل في الحفلات وسائر المناسبات العظيمة . ومن تلك الأواني صحن ذهبي في مجموعة كازروني بك في القاهرة، يظهر بعض التأثير الأوربي فيما عليه من رسوم الزهور والطيور بالمينا (انظر شكل ١٦٧) . وعلى هذا الصحن كتابة تدل على أنه هدية من فتح علي شاه إلى السياسي المستشرق الانجليزي السير جورج أوسلي Sir Gore Ouseley سنة ١٢٢٨ هـ (١٨١٣ م) . وفي وسطه رسم أسد تحته العبارة الآتية :
رقم محمد جعفر .

والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف النفيسة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الماضية، والتي تمتاز بمادتها الثينة وصناعتها الدقيقة، ولكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية، تأثرا يختلف مداه، يجعلنا على اعتبارها تحفا تدل على القوة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفني والأساليب الزخرفية التي عرفت عن الإيرانيين في عصورهم الذهبية .

ولا يشوتنا في هذا المقام أن نشير إلى عرش الشاه اسماعيل الصفوي
والى العرش المعروف باسم عرش الطاووس . اما الأول فمحفوظ الآن
في استانبول ، وهو غاية في دقة الصناعة وجمال الزخرفة . والثاني في قصر
جلستان بمدينة طهران ، وهو فخر جدا ويذهب كثير من العلماء الى أنه صنع
في القرن الثاني عشر بعد الهجرة (الثامن عشر الميلادي) من مواد العرش
القديم الذي ضمنه نادر شاه أثناء حروبه في الهند .

العناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامي

لا ريب في أن الطرز الفنية الإيرانية التي ازدهرت في العصر الإسلامي زخرفية قبل كل شيء . وهي تشبه في هذا الميدان سائر الطرز الفنية الإسلامية عامة . والواقع أنها تشبهها أيضا في تجريد الموضوعات الزخرفية والبعد بها عن أصولها الطبيعية و « في الجمع بينها وربطها وتوزيعها جمعا وربطها وتوزيعها يتجلى فيه التعقيد والبراعة والجلادة والابتكار بدون أن يؤثر ذلك في عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها ممتلئة أو يسلبها استقلالها وانسجامها وتوافق أجزائها » .
ونستطيع أن نقسم عناصر الزخرفة الإيرانية في الإسلام خمسة أقسام :
الرسوم النباتية والصور آدمية والصور الحيوانية والزخارف الكتابية والزخارف الهندسية .

الرسوم النباتية

أما الرسوم النباتية فقد أتقنها الفنانون الإيرانيون ، ووفقوا فيها توفيقا كبيرا ، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية . وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار . وحسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هرات أو في الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه انبئين بحال العصر النباتي في الزخارف الإيرانية .

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) في أن تكون مثالا صادقا للطبيعة؛ وأصاب الفنانون أقصى حدود النجاح في هذا السبيل . ولعلهم تأثروا بالأساليب الفنية الصينية التي تسربت إلى إيران على يد المغول وفي عصر الأسرات التي جاءت بعدهم في حكم الشعب الإيراني .

ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية (بالميت) واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق ، ولا سيما من نبات شوكة اليهود . وطبيعي أن هذه الرسوم النباتية أصابها ما أصاب غيرها في سائر الطرز الإسلامية من تحوير عن أصولها الطبيعية وتنسيق « وتهذيب » stylisation ؛ ولكنها كانت في الطرز الإيرانية أوثق صلة بنماذجها الطبيعية . ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية في بداية العصر الإسلامي في إيران ما نراه في الزخارف الحصينة الجميلة بمسجد نايين (انظر شكل ٢ و ١) .

كما امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان المتدة في رشاقة واتزان يمثلان أبدع ما نعرفه في « الأرابيسك » .

وكان توفيق الإيرانيين عظيما في استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد . وفي عصر السلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية . ومن أعظم الرسوم النباتية شانا في ذلك العصر ورق العنب ونبات شوكة اليهود (الأكاتس) .

واستخدمت الفروع النباتية كثيرا في الزخارف الإيرانية كأرضية تقوم فيها عناصر أخرى آدمية أو حيوانية . وكانت رسوم الفروع النباتية في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) محلاة بالورققات وبالزهور .

وقصارى القول أن الإيرانيين لم يهملوا العنصر النباتي في زخارفهم ؛ وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى . والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام أن الثقافة الفنية القديمة في البلاد التي قامت فيها الفنون الإسلامية كان لها أثر كبير في توجيه الزخارف الإسلامية فيها ؛ ففرى مثلا أن الطرز الإسلامية التي ازدهرت في الشام ومصر وشمالي أفريقيا والأندلس قد قامت على أنقاض أساليب فنية هلينية ورومانية ، فسادت فيها الزخارف النباتية والهندسية ؛ بينما قامت الطرز الإسلامية في العراق وإيران على أنقاض الأساليب الفنية القديمة في هذين الاقليمين ؛ ولذا غلبت عليها الزخارف الحيوانية وال آدمية .

الصور الآدمية

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الإيراني منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الانساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له ؛ كما أتيج للفنان الاغريق مثلا ؛ فقد ورثت إيران — كما ذكرنا — الأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد العراق والجزيرة في الأزمنة القديمة ، وكان فوam الرسوم الآدمية في تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الانساني ، واتخاذة زمرا وعنصرا لايفصاح والتفسير ، والدلالة على جلال الملك وعظمة الإله .

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الإسلامية استخداما للصور
الآدمية في زخارفها ؛ ولكنا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة ؛
فالفنان لا يقصد بها إلا التوضيح ؛ ولذا كانت في أكثر الأحيان رسما
تخطيطيا مجردا وملخصا . وليس السبب في هذا ما نعرفه من كراهية التصوير
في الإسلام فحسب ؛ وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكتثروا بتلك الكراهية
إلى حد كبير ، وأنهم رسموا الصور الآدمية في الكتب وعلى التحف ؛
ولكنهم لم يتجهوا في رسمها اتجاها الأمم التي ورثت الفنون الكلاسيكية
واتخذت جسم الإنسان غرضا لذاته فنقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم
في تصويره .

والواقع أن الإيرانيين لم يكونوا على استعداد فطري لاتخاذ ذلك الاتجاه ،
ثم إن الإسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه .

وفضلا عن ذلك كله فإننا نلاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكي نفسه
شهدت اضمحلالا في الزخارف الآدمية وفي عمل التماثيل ؛ ولكن هذا لا يمنع
من أن الفن الهليني كان محتفظا بالزخارف الآدمية في بداية العصر المسيحي ،
كما يبدو في الفسيفساء وفي الزخارف الجصية البارزة وفي الحلي . وتغير طابع
فن النحت في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد وذلك في كل أقاليم البحر
الأبيض المتوسط ؛ فانصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة ،
وأقبلوا على النحت الزخرفي ، وتدر وجود مناظر الكائنات الحية في الزخارف
المحفورة السورية . ولم يعرف الفن البيزنطي تقليد الطبيعة تقليدا صادقا
كالذي امتاز به الفن الاغريقي ، وبدأ القوم ينبغون في الرسوم الخيالية
والزخرفية ، ويؤثرونها على سائر العناصر ،

وهكذا نرى أن الاسلام في زخارفه النباتية لم يكن شاذا وخارجا على سنة التطور، وإنما سار في الطريق الذي افتتحته بيزنطة، ثم اتخذته لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب اليه وتعرف باسم «ارابسك»^(١).

ومهما يكن من الأمر فقد كانت أكثر الصور الآدمية في الزخارف الإيرانية مستمدة من حياة البلاط، كرسم الأمير على عرشه وفي يده كأس يتهاى للشرب منها وحوله أتباعه والقائمون على تسليته بين موسيقى ومطرب وبهلوان، وكرسيمه في الصيد مع أتباعه أو في القتال أو في لعبة الصوالة (البولو)، وغير هذا كله من الموضوعات التي عنوا برسمها في الصور، والتي مرت بنا في الكلام على ذلك الميدان من الفن الإيراني.

وقد أقبل الفنانون الإيرانيون منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الآدمية لتكوين منظر أو شرح أسطورة.

رسم الحيوانات

كانت آسيا منذ العصور القديمة أغنى القارات في استخدام الزخارف الحيوانية؛ بل إن الفن البيزنطي أخذ عن آشور وإيران جل ما استخدمه من حيوان في رسومه وزخارفه. ولا غرو فقد كان الفن الإيراني في العصور القديمة ثم في العصر الاسلامي غنيا جدا بزخارفه الحيوانية.

ولعل أكثر الحيوانات والطيور التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم هي الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخليل والباز والظائر

(١) انظر Alois Riegl: Stillfragen ص ٢٥٩ - ٢٤٦

يتبدل من منقاره فرع نباتي على الطريقة الساسانية ، ثم الجمل والفيل ،^(١) فضلا عن الحيوانات الخرافية والمركبة ، التي تسربت الى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية ، كالتيين مثلا .

وقد كان طبيعيا أن يرحب الإيرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التي تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة الطبيعية ، ذلك البعد الذي كان في أكثر الأحيان المثل الأعلى في الفنون الإسلامية عامة . ولذا أخذ الإيرانيون عن الشرق الأقصى كثيرا من تلك الحيوانات الخرافية ، بدون التفكير في ما كانت ترمز اليه تلك الحيوانات في الصين ، ونجح الفن الإيراني في طبع تلك الحيوانات بطابع إيراني وإسلامي ظاهر أولا في تفصيل زخمتها ، وثانيا في وضعها متتابعة أو الواحد تجاه الآخر ، أو في موقف ينقض فيها القوى على الضعيف ، وما الى ذلك من أوضاع امتازت بها إيران في الرسوم الحيوانية . وقد كان لرسم أبي الهول شأن عظيم في زخارف القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) . وكانت الرسوم الحيوانية الإيرانية في بداية العصر الإسلامي تشبه كثيرا رسوم العصر الساساني في الخفاف والقوة ، ولا سيما في رسم المفاصل ؛ كما كانت تشبهها أيضا في اتباع التماثل والتوازن و رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة ، أو رسمها متتابعة في شريط من الزخرفة^(٢) .

(١) وردت رسوم الجمل والفيل والغزال في الفن الساساني ؛ ولكنها كانت توضيحية ، ولم تستخدم في الأغراض الزخرفية .

(٢) تأثر الإيرانيون في زخارفهم الحيوانية بما كان عند قبائل السيت Seythes قديما ، في شمال الحضبة الإيرانية وجنوبي روسيا ، من زخارف حيوانية ، مأوها الخفاف والقوة والاختصار في الرسم . تارن M. Rostovtzeff : The Animal Style in South Russia and China المطبوع في برنستون Princeton سنة ١٩٢٩

وعلى كل حال فإن الإيرانيين لم ينعنوا في الزخارف الحيوانية بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا في العصور الذهبية التي تقدم الفن فيها، وفي الحلقات التاريخية التي تأثر في أشائها بالأساليب الفنية الصينية في رسم الحيوان والنبات، هذا وإننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الزخارف الآدمية والحيوانية كانت في الطرز الفنية الإيرانية الإسلامية حلقات في سلسلة متصلة، فصورة الإنسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها، ولكنها اتخذت موضوعا زخرفيا، وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسية أخرى، منفردة أو متواجهة أو متدايرة، وهي بعد ذلك لا تخرج عن المبدأين العاملين اللذين نعرفهما في الفنون الإسلامية: مبدأ كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية، ثم مبدأ التكرار الضروري لتحقيق المبدأ الأول.

والواقع أننا إذا تأملنا التحف الإسلامية المختلفة، الإيرانية منها وغير الإيرانية، من سجاد أو منسوجات أو خرف أو خشب أو تحف معدنية أو جلد أو جص، رأينا في أغلب الأحيان موضوعات زخرفية مكونة من عناصر مجمعة في توافق وتوازن جنباً إلى جنب، وتمتاز بأنها منبسطة غير بارزة، وبأنها ذات ألوان شرقية في درجاتها وانسجامها، وبأن الخيال فيها شأنا عظيماً، وبأنها مكررة في أشرطة أو مناطق متعددة الأشكال.

الزخارف الكافية

قامت اللغة العربية بين الأمم الإسلامية في العصور الوسطى مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية. وأفلح العرب في أن يفرضوا لغتهم على بعض

الأقاليم المفتوحة مثل مصر ، ولكنهم في إيران لم يفلحوا في القضاء على اللغة الإيرانية في كل طبقات الشعب ، وإنما تحول الإيرانيون إلى كتابة لغتهم بالحروف العربية . ولم يلبثوا أن استخدموا الكتابة في الزخرفة ، كما فعلت سائر الأقطار الإسلامية ، فالمعروف أن الحروف العربية تناسب بطبيعتها الأغراض الزخرفية كل المناسبة^(١) .

والواقع أن النقوش الخطية من أعظم الزخارف شأنًا في الفنون الإسلامية . فقد انتشر الخط العربي بنحو الإسلام وامتداده ووصل في زمن قصير إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسانية عامة . ولم تستخدم الكتابات على العائز والتحف لتسجيل اسم صاحب التحفة أو مشهد البناء ، أو لبيان التاريخ أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب ، بل كان الفنان الإيراني ، كسائر الفنانين في الأقطار الإسلامية ، يستخدم الكتابة لذاتها عنصرًا زخرفيًا في بعض شواهد القبور وفي الخزف والقاشاني والتحف المعدنية . ونستطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الإيرانيين استخدموا الخطوط المستديرة كالخطين النسخي والثلاث وغيرهما من الخطوط التي ابتدعوها ، كما استخدموا الخط الكوفي . والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إتقانًا في الأقطار الإسلامية الشرقية منه في غربي العالم الإسلامي . وحسبنا أن أبدها ينسب إلى إيران وديار بكر .

(١) لعل سبب ذلك تكوين الحروف في معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسيل وصل بعضها ببعض ، كما يسيل وصلها بالرسم الزخرفية الأخرى وبعلا يظهر فيه الجمال والازن والانتقال .

وقد وفق الإيرانيون في الخط الكوفي وفي سائر الخطوط التي استخدموها إلى انسجام وجمال زخرفي عظيمين . ولا غرو فقد كان للخط الجميل عندهم مكانة عظيمة ، كما مر بنا في الكلام عن فنون الكتاب . كما أنهم عرفوا أنواعا كثيرة من الخطوط الكوفية والمستديرة الحروف ^(١) .

على أن الإيرانيين لم يقبلوا على استخدام الكتابة في الزخرفة قبل القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ؛ والزخارف الكتابية التي ترجع إلى هذا التاريخ نادرة في إيران ، وكلها بالخط الكوفي . والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفي في ذلك العصر كما كانت تلائم الزخرفة في النسيج والخشب والمعدن . وكانت الزخارف الكوفية يختلف بعضها عن بعض في هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها ، وذلك بحسب مهارة الصانع والفنانين . ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشة في ضريح يروا عمار سنة ٤١٨ هـ (١٠٢٧ م) . وقد ظل الخط الكوفي مستعملا في الزخرفة الإيرانية إلى القرن الماضي ، حتى بعد أن عم استخدام الخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأقبل الفنانون على إكسابها طابعا زخرفيا جميلا .

ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لها طابع إيراني خاص . ولم يكن الفرق كبيرا بينها وبين الزخارف الكوفية في سائر الأقاليم الإسلامية ؛ اللهم إلا في الثروة الزخرفية التي كانت تبدو غالبا في الأرضية التي

(١) كان الخطاط نجم الدين أبو بكر محمد الراوندي في القرن السابع الهجري يفخر بامتقانه سبعين نوعا من الخطوط (انظر راحة الصدور الراوندي ، طبع محمد إقبال في ليدن سنة ١٩٢١ ، ص ٣٨ - ٤١) .

تقوم عليها الكتابة ، كما نرى في قطعة النسيج الإيرانية التي ترجع الى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والمحفوطة في مجموعة المسمومور (انظر شكل ١٢٢) ، وكما نرى في شريط الكتابة الحصية الخزفية في المسجد الجامع بقزوين ؛ وهي أيضا من بداية القرن الثاني عشر الميلادي (٥٠٧ - ٥٥٠) . وكانوا في بعض الأحيان يكسون الآجر بالمينا ويزينونه بعبارات مكتوبة بالخط الكوفي المستطيل كما في المسجد الجامع باصفهان ؛ واستخدموا هذه الكتابات الكوفية المستطيلة في الفسيفساء الخزفية ، كما في المسجد الجامع بمدينة يزد وفي المسجد الجامع باصفهان .

وفي متحف اللوفر بباريس طبق خزفي من صناعة سمرقند عليه كتابة بالخط الكوفي الجميل ربما كان نصها : « العلم أوله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل السلامة » (انظر شكل ٧٦) ؛ وهو مثال لانتقان الخزفة الكتابية وقوة تعبيرها وما يمكن أن يصل اليه الفنان فيها من توفيق عظيم ؛ ولا غرو فان بلاد التركستان الغربية أنتجت نماذج بدعة جدا من الخزف ذي الزخارف الكتابية ، ولا سيما في سمرقند وبخارى . ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية .

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في العصر الإسلامي عددا وافرا من القطع الخزفية ذات الزخارف الكتابية بالخط الكوفي البسيط ، والكوفي المزهر ، والخطوط المستديرة^(١) . والظاهر أن الصناع الذين كانوا يكتبون على

(١) راجع صور هذه النعف الخزفية في كتاب Pèzard : La céramique archaïque de l'Islam ، وانظر أيضا A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٧٥٣ وما بعدها .

الخزف لم يتقنوا دائما القراءة والكتابة ولم يعرفوا تماما ما كانوا يكتبون ، وإنما كانوا ينقلونه تقلا . ويظهر ذلك جليا من الأخطاء التي نراها في رسم بعض الكلمات والعبارات ، حتى ما كان منها كثير الزرود في تلك الكتابات مثل « عز و يمن لصاحبه » ؛ ولا غرو فقد كانت العربية لغة أجنبية عند الفنانين الإيرانيين .

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستديرة الحروف في بعض أنواع الخزف الإيراني وغيره من التحف على نحو يشعر بأن الغرض منها ليس زخرفيا تماما ؛ ولعل السبب في ذلك غرام الإيرانيين بالشعر . وحرصهم في كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على التحفة الفنية ؛ فضلا عن ذلك فإن بعض تلك الكتابات لا يقصد به إلا تسجيل تاريخ القطعة واسم صانعها ، كما نجد على بعض نجوم القاشاني التي تكسى بها الجدران . وأكثر ما ترى هذه الكتابات النسخية على الخزف المصنوع بإيران في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ومعظمها لا يختلف خطه عن الخطوط المستديرة الحروف والمستخدم في المخطوطات ؛ اللهم إلا في لوحات القاشاني الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة . فقد استعملت فيها خطوط نسخية محورة بعض التحوير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة في المخطوطات .

وفي القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبي في إيران ؛ وظلت محتفظة بمكانة سامية حتى عصر الدولة الصفوية في القرن العاشر الهجري .

الرسوم الهندسية

أما الرسوم الهندسية فأنها أقل شأنًا في الطرز الإيرانية منها في سائر الطرز الإسلامية^(١)، ولعل ذلك راجع إلى غنى الطرز الإيرانية بالزخارف الأدعية والحيوانية والنباتية .

والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسية في الفن الإيراني لم تبلغ أوج عزها إلا منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وأنها كانت ملازمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب وبالفسيفساء الخرفية؛ فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم في العمارة؛ كما استخدمت أيضا في رسوم الصفحات المذهبة وفي زخارف الحشوات الخشبية . بينما أصاب الفنانون في تطعيم المعادن أبعد حدود التوفيق في الجمع بين الزخارف الهندسية والزخارف النباتية . أما في الخزف والمنسوجات فإن استخدام الزخارف الهندسية كان نادرا . وأساس الرسوم الهندسية في الفن الإيراني هو المثلث والمربع والدائرة . وقد أبدع القوم في وصل الزخارف وشبكها وإدخال بعضها في بعض .

ولكن أكثر الزخارف الهندسية التي نجدها في الطرز الإيرانية إنما تكون في زخارف العائز؛ ففي ضريح الشيخ صفى الدين بآردبيل فسيفساء خرفية بها شبه حروف كوفية في أوضاع هندسية ، وترجع إلى القرن السابع الهجري

(١) راجع ما كتبه الأستاذ بورجوان J. Bourgoïn عن الزخارف الهندسية في كتابه *Les Éléments de l'art arabe* المطبوع في باريس سنة ١٨٧٩ ؛ وانظر Antonio Prieto Vivés : *La simetría y la composición de los trastes musulmanes* في مجله *Investigación y Progreso* عدد ٣ من المجلد ١٠ الصادر بتدريده في مارس سنة ١٩٣٢ ص ٣٣ وما بعده .

(نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادي) . وفي جدار إيوان بالمسجد الجامع في إصفهان أشكال متعددة الأضلاع في أوضاع نجمية وترجع إلى القرن الثامن الهجري (بداية القرن الرابع عشر) ، وتشبه كل الشبه ما كان معاصرا لها من الزخارف الهندسية في مصر . وفي السقف بغرفة القبة الصغرى في المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر، مما يكسب المجموعة كلها طابعا طريفا وجميلا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التي ذاع استعمالها في الطرز الإسلامية .

وفي جنب سدس مدنية مراغة زخارف هندسية جميلة ، وقوامها رسم الصليب المعقوف ، وترجع إلى منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وبالمسجد الجامع في يزد زخارف هندسية بارزة من الخزف والجص . وفضلا عن ذلك فالتماجد الأشكال الهندسية المختلفة في زخارف بعض التحف الخزفية ، ولا سيما منتجات مدينة ساوه في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

وطبيعي أيضا أن تستخدم الزخارف الهندسية في تذهيب بعض المخطوطات الثمينة ، ولا سيما المصاحف في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، كما يظهر في بعض أجزاء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية ، وقد كتبها وذهبها عبد الله بن محمود الهمداني سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ ميلادية) للسلطان المغولي إيلخيتو خدابنده . وأبعاد هذه الأجزاء ٤٠ × ٥٠ سنتمترا . وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغريبة في تنوعها ونضارتها .

وقد مر بنا أن الإيرانيين استخدموا الرسوم الهندسية في الزخارف المحفورة في الخشب ولا سيما في التوابيت والصناديق وما إلى ذلك .
وتتماز الزخارف الهندسية الإيرانية المنقنة بأنها أكثر اتزاناً وتنوعاً وأعظم تركيماً من الزخارف الهندسية في الطرز الإسلامية الغربية كالطرز المغربي الأندلسي والطرز الملوكي المصري . وقد تكون الأولى أقل تعقيداً من الثانية ؛ ولكنها تدل في أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسي وعلى مسحة علمية تبرز المسحة الآلية المملة التي نراها في بعض الرسوم الهندسية المغربية . على أن هذا لا يصدق إلا على النماذج الجيدة من الرسوم الهندسية الإيرانية ، أما الأنواع العادية فلا تختلف كثيراً عما نعرفه في إيران وبلاد المغرب .



والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير في العصر الإسلامي إلا تدريجياً ، وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافي المحلي في إيران ، فالمعروف مثلاً أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الإيرانية ، بينما كانت المقاطعات الغربية مرتعاً أكثر خصوبة وأعظم استعداداً لقبول الأساليب الفنية المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية ، وهي الأساليب التي لها بالفنون الكلاسيكية في البحر المتوسط علاقة وثيقة .



ولا يفوتنا قبل إتمام الكلام عن العناصر الزخرفية في الفن الإيراني الإسلامي أن نشير إلى موضوع زخرفي نسميه في الاصطلاح الفني « تشي » . وقد أخذته الإيرانيون عن الفن الصيني . وهو زخرفة اسفنجية الشكل ، ولعلها

كانت في الشرق الأقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنانون الإيرانيون فيما اقتبسوه من الأساليب الفنية الصينية. وتظهر هذه الزخرفة جليا في السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة والتي أهداها سمو الأمير يوسف كمال إلى دار الآثار العربية، فإن في هذه السجادة منطقة وسطى وحولها خمسة إطارات أو مناطق غير متساوية في العرض، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية التي نحن بصددتها الآن^(١).



يقي علينا في ختام هذا الفصل أن نشير إلى ميزة في الزخارف الإيرانية في العصر الإسلامي، بل في الفنون الإسلامية عامة، وهي أن الأساليب الفنية الإسلامية لم تعد تحمل إلى حد كبير طابع الملك والأمير والسلطان كما كانت الفنون الإيرانية في العصور القديمة، ولم تعد مظهرا من مظاهر الدين والعبادة كما كانت تلك الفنون نفسها وكما كان الفن المصري القديم، وإنما أصبحت في معظم الأحيان فردية وشعبية ودينية^(٢)، ولكن الطراز الإيراني في الإسلام احتفظ بقسط من ذلك الأسلوب القديم أكبر مما احتفظت به سائر الطرز الفنية الإسلامية، التي لم تتأثر بما كان للملك في إيران القديمة من مكانة شبه إلهية.

(١) انظر الدليل الموزع لمروضات دار الآثار العربية (تأليف فييت وترجمة زكي محمد حسن)،

اللوحة ٢٥

(٢) ولكن هذا لا يثبت أنها كانت ملكية أرستقراطية في اعتمادها على تمصيد الأمير وكيار الدولة.

تأثير الفن الايراني الاسلامي على الفنون الأخرى

لسنا نريد هنا أن نتحدث عما كان للفنون الإيرانية من شأن عظيم في العصور القديمة ، وعمما نقلته عنها سائر الفنون قبل الاسلام ، فإن هذا ميدان واسع ، لسنا نقيده منه في هذا المقام إلا أن إيران كانت منذ القدم مصدرا لكثير من الأساليب الفنية التي نقلتها المدينتان الأخرى ، وأن انتشار الفن الايراني لم يعادله أو يفقه إلا انتشار الفن الاغريقي ، وأن العلاقة بين إيران وبيزنطة كان لها في ميدان الفنون صدى عظيم الشأن .

والحق أن إيران لم تفقد في العصر الإسلامي هذه المكانة ، ولا سيما في صناعة المنسوجات ، ولم يكن الايريانيون أساتذة الفن للأقاليم التي خضعت لهم سياسيا بحسب ، بل امتد تأثيرهم الى مصر والشام وصقلية وبعض الأقطار الأوروبية .

أما الأقاليم التي كانت خاضعة لحكمهم حينما من الزمان ، والتي طبعت الفنون فيها بطابع إيراني ظاهر ، فأهمها بلاد القوقاز ، التي سادت فيها الثقافة الإيرانية على الرغم من الأجناس المختلفة التي كانت تسكنها . والواقع أن السجاد والتحف المعدنية والخزفية والفاشاني وما الى ذلك من الآثار الفنية التي كانت تصنع في القوقاز لا تختلف كثيرا عن منتجات إيران ، وقد يصعب تمييزها منها على غير ذوي الخبرة في الفنون الاسلامية . ولم يكن هذا التأثير الايراني في الأساليب الفنية في القوقاز ماثموسا في التحف بحسب ، بل كانت

(١) راجع Mourier : L'Art du Caucase ، الطبعة الثانية في بروكسل سنة ١٩١٧

بعض العائز القوقازية تشهد بامتداد الأساليب المعمارية الإيرانية إلى تلك البلاد .
وخير مثال على ذلك كله قصر الخان في مدينة باكو وقد شيد في القرن العاشر
الهجري (السادس عشر الميلادي) ، ثم لوحات القاشاني التي كانت تزين بها
جدران العائز ولا سيما المساجد . فضلا عن التحف المعدنية التي اشتهرت
بصناعتها بلاد القوقاز والتي لم تكن تختلف كثيرا عما كان يصنع في إصفهان .

أما آسيا الصغرى فقد كانت في عصر السلاجقة إقليما من امبراطوريتهم
كما كانت إيران نفسها . والواقع أن الفن في بلاد الجزيرة وفي بلاد الأناضول
كان منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) متأثرا بالفن الإيراني
كل التأثير . ولما انفصلت تلك الأقاليم عن إيران على يد الأتراك العثمانيين
لم تنقطع صلتها الفنية والثقافية بإيران ، فالخزف الذي كان يصنع في اسنيك
والذي ينسب خطأ إلى رودس ، والسياج الخمين الذي كان ينسج في آسيا
الصغرى ، والسجاجيد التركية التي كانت تشبه في اللون والزخرفة السجاجيد
المصنوعة في شمالي إيران ، وما إلى ذلك من التحف الفنية التي تنسب إلى
الطراز العثماني ، كل هذه كانت تحمل في ثناياها الأساليب الفنية الإيرانية ،
وتشهد بأن هذا الطراز العثماني يمت للطرز الإيرانية بأوثق الصلات .

ولا غرو فقد كان الفنانون الإيرانيون يدخلون إلى تركيا لكسب العيش
والوصول إلى الشهرة والعمل في بلاط السلطان أو الاشتغال بتصميم بعض
العائز وزخرفتها . ولستأ ننسى أن الذي شيد المسجد الأخضر في بروسة كان

(١) لاحظ في هذا الصدد أن استخدام اللون الأحمر الطاطسي على أرضية بارزة قليلا
أسلوب قديم كان موجودا في الخزف الإيراني المصنوع في سائر القرون السابعة والعاشر بعد
الهجرة ، كما وجد في الخزف التركي المصنوع في اسنيك منذ القرن العاشر الهجري .

مهندسا إيرانيا من تبريز . وفضلا عن ذلك فقد كان الأتراك العثمانيون في حروبهم مع الأسرة الصفوية في إيران يحرضون على الانتفاع بخدمات الأسرى الذين كانوا يتقنون فنا من الفنون أو يلمون بأحدى الصناعات الدقيقة .

بل إن الدولة العثمانية ، بما كان لها من علاقات بالدول الأوروبية ، كانت طريقا انتقلت بواسطته الأساليب الفنية الإيرانية إلى جزر البحر المتوسط وإيطاليا وسائر الدول الأوروبية ^(١) .

وقد كانت آسيا الصغرى واسطة لنقل بعض الأساليب الفنية الإيرانية إلى أوروبا قبل قيام الدولة العثمانية ؛ فقد استطاعت بيزنطة أن تقلد الخزف الإيراني الذي نعرفه اليوم باسم خزف « جبرى » . وأنتجت نوعا من الخزف يشبهه في الزخارف وفي اللون ؛ ثم نقلت إيطاليا عن بيزنطة هذا النوع الجديد ، وتطورت هذه الصناعة حتى تمخضت في القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) عن الخزف المصنوع في مدينة أورفيتو Orvieto .

وقد كانت الأساليب الفنية في أفغانستان شرقا وفي التركستان شمالا جزءا من الأساليب الفنية الإيرانية . كما أن الطراز الإسلامى في الهند قام على أكتاف المصورين الإيرانيين ، الذين كانوا يعملون في البلاط الإمبراطورى ، والذين كانوا المثل الذى ينسج على منواله تلاميذهم من الهنود ، والواقع أن

(١) راجع H. Glück : Kunst und Künstler an den Höfen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst (Historische Blätter, Herausg. von Staatsarchiv Wien, I, 1921) ص ٣٠٣ — ٣٢٥

«أجرا» و «لاهور» و «دلهي» وغيرها من المدن الهندية كانت مزدهرة بالفنانين الإيرانيين، يحرص الجميع على الانتفاع بمواهبهم^(١).

أما أثر إيران في الطراز الاسلامي العباسي فقد أشرنا اليه في أول هذا الكتاب^(٢). والمعروف أن بغداد كانت في العصر العباسي من أعظم مدن الدنيا، كما كانت معينا واسعا للثقافة والفنون الإيرانية، وكان الفنانون الإيرانيون يعملون في تجميلها بالعمائر الفخمة والتحف النفيسة. ويمكننا أن نتبين الأساليب الفنية التي انتقلت منها إلى سائر الأقطار الاسلامية، والتي لاشت في أنها إيرانية الأصل. ومن ذلك العقد المذهب، فإن كثيرين من العلماء يظنون أنه نشأ في العراق ثم نقله المعماريون في الشام ومصر وجزيرتي رودس وصقلية، ونقله النورمنديون من الجزيرة الأخيرة إلى فرنسا وإنجلترا. وكذلك الحشوات الخشبية في المنبر المشهور بجامعة القيروان يرجع أنها من صناعة فنانين إيرانيين في بغداد^(٣).

وقد تأثرت بعض الطرز الاسلامية في مصر والشام بالأساليب الفنية الإيرانية. وكان أكثرها تأثرا في هذا الميدان الطراز الفاطمي، فإن الزخارف المحفورة في التحف الخشبية الفاطمية، والرسوم النباتية والحيوانية التي تزين الخزف ذا البريق المعدني، وأشكال التحف المعدنية وزخارفها، والصور التي

(١) H. Goetz : The genesis of Indo-Muslim civilization : انظر في مجلة Ars Islamica ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ٤٦ — ٥٠ : وانظر أيضا :
A. Pope : Some interrelations between Persian and Indian Architecture في Indian Art and Letters ج ٩ (سنة ١٩٣٥) ص ١٢١ — ١٢٥
(American Institute for Persian Art and Archaeology, Reprint Series No. 6) (٢) راجع صفحة ١٧

(٣) J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ٧٦

رسمت في العصر الفاطمي مثل صور الحمام الذي كشفته دار الآثار العربية بجهة أبي السعود جنوبي القاهرة، وما إلى ذلك من التحف الفاطمية، كل ذلك يدل على التأثير القوي الذي كان لـ إيران على الأساليب الفنية الفاطمية^(١). وكذلك أعجب الفنانون في الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الإيرانية. وكان تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سببا في انتشار بعض الزخارف الإيرانية في فنون الشرق الأقصى. وقد كان إعجاب ملوك الصين بالتحف الإيرانية شديدا حتى كانوا يضمونها إلى أمن التحف الصينية التي كانوا يحفظون بها بين كنوزهم الفنية العظيمة. والواقع أن الصلة الثقافية بين الصين وإيران قديمة، وقد ترجع إلى ما قبل العصر الكياني. وقد لوحظ أن الديانة البوذية، حين انتقلت من الهند إلى الصين مارة بوسط آسيا الذي كان مشبعًا بالثقافة الإيرانية، تأثرت بهذه الثقافة إلى حد كبير^(٢).



ولسنا نجعل أن الأساليب الفنية الإيرانية وما تفرغ منها في الطرازين التركي والفاطمي أثرت على فنون الغرب في بعض الميادين، كما أثبت ذلك علماء الفنون والآثار من غربيين وشرقيين.

فالآلات الفلكية الإيطالية والأوربية — كالاسطرلاب مثلا — نقلها الأوروبيون عن نماذج إسلامية صنعت في إيران أو في إسبانيا الإسلامية. وكذلك الأواني التي كان القسس الأوروبيون يستخدمونها في العصور الوسطى ويسمونها

(١) انظر كتابا «كنوز الفاطميين» ص ١٠٥ و ١٥٧

(٢) راجع B. Laufer : Sino-Iranica المطبوع في شيكاغو سنة ١٩١٩

«أكوامانيل» ويصنعونها على أشكال الحيوانات والطيور كانت مأخوذة عن نماذج إيرانية وفاطمية .

والأواني الخزفية ذات البريق المعدني تعلم الإيطاليون صناعتها من الأندلس ، التي كانت قد أخذتها عن الشرق الأدنى ولا سيما إيران . وكذلك التحف العاجية المصنوعة في صقلية تأثر صانعوها بالأساليب الفنية في الطرازين الفاطمي والإيراني . والمنسوجات الإيرانية والتركية والفاطمية كان لها أثر كبير على زخارف المنسوجات في صقلية وجنوبي إيطاليا . أما صناعة السجاد فأنها تكاد تقوم على أسس إيرانية . وقد مرّ بنا أن بعض المصوّرين الإيطاليين والألمان في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد أقبلوا على رسم السجاجيد والأقمشة وبعض التحف الإسلامية الأخرى في لوحاتهم^(١) . والأساليب الفنية في التجليد عند الإيطاليين منذ عصر النهضة لم تنج من تأثير الأساليب الإيرانية في هذه الصناعة .

وعرفنا فضلا عن ذلك أن طائفة من الفنانين الإيرانيين في صناعة المعادن رحلوا إلى البندقية ، وكان تأثيرهم عظيما في صناعة تطعيم البرونز بالفضة والذهب . كما أن «أبومات» الزخرفة في عصر النهضة بأوروبا كانت تشتمل على جزء وافر من الزخارف الإسلامية ، ولا سيما الإيرانية .

(١) راجع G. Soutier : Les influences orientales dans la peinture toscane (باريس سنة ١٩٢٤) .

(٢) انظر «تراث الاسلام» ، الجزء الثاني في الفنون القرعسية والتصوير والعلمارة (لجنة الجامعيين لنشر العلم ، في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) ؛ وراجع المقدمة التي كتبناها لترجمة هذا الجزء .

وقد ثبت عدا ذلك أن إيران كانت على اتصال وثيق بشمال أوروبا في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي^(١)) ووجدت في بعض أطلال شبه جزيرة اسكندناوه قطع من العملة الإيرانية وكأس من الفضة ؛ كما ثبت أن الزخارف المحفورة على بعض تلك التحف الشمالية متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية^(٢).

والواقع أن بعض العلماء يذهبون الى أن اتصال شمال أوروبا في نهاية القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) بشمال آسيا وإيران والهند كان أوثق من اتصاله بجنوبي أوروبا نفسها ، وأن الأساليب الفنية المستمدة من الفنون الاغريقية والرومانية والمسيحية لم تغلب على الأساليب الفنية الآسيوية الأصل في الفنون الشمالية الا بعد بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) .

وعلى رأس الذين بحثوا في الاتصال الفني بين آسيا والشعوب الشمالية الأستاذ جوزيف ستريجوفسكي ، الذي نسب الى إيران قسما وافرا من أصول

(١) راجع T. J. Arne : La Suède et l'Orient "Archives d'Etudes Orientales, 8, 1914" ص ١٤ — ١٧

(٢) انظر : Strzygowski : Les problèmes soulevés par la nef : Cahiers d'Art في d'Osberg et sa cargaison d'œuvres d'art (١٩٣٠) ص ١٢١ — ١٢٨ ؛ و Strzygowski : Altai-Iran ص ٢٠٧ ؛ و E. Kühnel : Nordische und islamische Kunst في مجلة Die Welt als Geschichte (١٩٣٥) ج ٦ ؛ و راجع أيضا مقال الدكتور كوني Kühnel من ص ٥٦ الى ٦٧ في كتاب Der Orient und Wir الذي أصدرته الجمعية الألمانية الشرقية في برلين سنة ١٩٣٥ .

الفنون المسيحية والذي كان شديد الإيمان باتصال الثقافة الفنية بين إيران وشمالي آسيا وشمالي أوربا . ومما كتبه في هذا الصدد :^(١)

"In my studies on the origin of Christian art, it was in Asia, in the art of Iran, that I first discovered a powerful rival to the culture of Greece and Rome, and it is from that country, situated on the southern part of Northern Asia, that the art known to us as mediaeval, was derived. Later, however, I saw that this Iranian world was closely related to the North of Europe, and that to understand the one it was necessary to be acquainted with the other."



ولا شك في أن بعض الأساليب المعمارية الإيرانية تسربت الى مصر والشام ثم الى صقلية وبعض الأنحاء الأوروبية الأخرى . والواقع أن أحد المؤلفين الغربيين واسمه رسل سترجيس Russel Sturgis قد عرف بقوله إن تأثير بعض عناصر العمارة الإيرانية على عمارة أوربا إبانت العصور الوسطى يكاد يعادل تأثير العمارة الرومانية نفسها^(٢) .

وليس هذا بغريب ، فقد استطاع المسلمون في الأقاليم التي فتحوها أن يؤثروا في الأساليب المعمارية ، فبدأت في التطور السريع حتى أصبحت هناك طرز معمارية إسلامية تختلف باختلاف الأقاليم الإسلامية ؛ ولكن لها شخصية

(١) انظر : J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ١٤٣ . ومع أننا نعتقد بأن هذه العبارة صحيحة الى حد كبير فإن علينا أن نذكر أن سترجيفسكي عرف بين مؤرخي الفنون الشرقية بأرائه الجريئة في تاريخ الفنون .

(٢) انظر : Russel Sturgis: A History of Architecture ج ٢ ص ٥٨

ظاهرة وصفات مشتركة، تجمعها على الرغم من تعدد أصولها . وكما كانت هذه الطرز المعمارية الإسلامية وليدة الأساليب المعمارية القديمة ، فقد استطاعت أيضا أن تؤثر على العمارة في العصور الوسطى ، ولا سيما في الأصقاع التي امتد إليها نفوذ المسلمين السياسي أو الثقافي كصقلية والأندلس وجنوبي فرنسا وجنوبي إيطاليا والبلقان وجزر البحر المتوسط والأصقاع الإسلامية في أفريقيا وجزائر الهند الشرقية .

وقد اقتبس الغربيون أثناء الحروب الصليبية بعض الأساليب المعمارية في سورية ومصر . ولم يكن كل ما اقتبسوه سوريا أو مصريا بحتا ، فالمعروف أن العمارة الإسلامية في العراق ومصر والشام تأثرت ببعض الأساليب الإيرانية منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

وكذلك يلاحظ أن العقد الانجائزي التيودوري في البناء لا يختلف كثيرا عن العقد الايراني المذهب الذي يتمي انحناءه بخطين مستقيمين ، كما أن بعض الأساليب المعمارية التي استخدمت في السقوف والقباب بأوروبا في العصور الوسطى ربما كانت مأخوذة عن إيران والشرق الاسلامي .



وإذا أردنا أن نبين تأثير الفن الايراني في سائر الفنون ، ولا سيما الغربية منها ، لا يجب أن نقف عند الأساليب الفنية نفسها ، وإنما يجدر بنا أن نقتطع الى أن كثيرا من المثل العليا في الفنون الغربية ، من أناقة ودقة وتماثل في الرسوم والزخارف ، ترجع الى أصول إيرانية .

وفضلا عن ذلك كله فإن بعض الفنانين الأوروبيين في بداية القرن الحالى جذبتهم الأساليب الفنية الإيرانية ، فتأثروا بالألوان الصور الإيرانية ، وأدخلوا في آثارهم الفنية عناصر تدل على نزعتهم في التأثر بالمحيط الفن الإيرانى ورغبتهم في الخروج عن المألوف من قواعد الفنون الأوروبية ، التي لم تكن تتطور وتتغير الا بقدر وببطء .

فالمصور الفرنسي هنرى ماتيس Matisse ، الذى اشتهر بأساليبه العجيبة في مزج الألوان واستخدامها ، وبشورته على النزعات الفنية التى سادت في بداية هذا القرن ، كان من المعجبين بالفن الإيرانى ، وكانت لديه مجموعة نفيسة من التحف الإيرانية ، وقد اعترف بتأثير بعض الأساليب الفنية الإيرانية على فنه . كما أن بعض النقاد الأوروبيين كانوا يشبهون لوحاته الفنية بالصور الإيرانية أو الهندية . وبالصور المذهبة في مخطوطات العصور الوسطى .

وكذلك المصور والخفّار الانجليزى فرانك براينغوين Brangwyn الذى ولد سنة ١٨٦٧ وبدأ حياته الفنية برسم الصور الحائطية ، اعترف أيضا بفضل المثل العليا في الفن الإيرانى على أساليبه الفنية العامة ، ولا سيما في المناظر الشرقية التى كانت يرسمها في بعض الأحيان .

والمصور الهولندى ماريوس باور Marinus Bauer ، الذى ولد سنة ١٨٩٤ ، زار تركيا والهند ومصر وأتيح له أن يعجب بفنون إسلامية وثيقة الصلة بالفن الإيرانى ، فلا عجب إذا رأينا في بعض رسومه روحا إيرانية قزبتها الى قلوب الهواة في هولندا .

والمصور الانجليزي ولیم روتنشتاین William Rothenstein ، الذي ولد سنة ١٨٧٢ وعين في سنة ١٩٢٠ مديرا للكلية الملكية للفنون في سوث كنسجتون ، عهد الى الفن الإيراني فاستوحاه بعض الأساليب الفنية التي أكتسبت صورته نضارة ظاهرة .

أما المصور الجزائري المعاصر ، محمد راسم ، فقد أفلح في أن ينسج في صوره على منوال الصور الإيرانية في المخطوطات النفيسة . ومع أن له دراية واسعة بالتصوير الغربي ، فقد اختار أن يتبع الأساليب الفنية الإيرانية ، وأن يكون فنه زخرفيا قبل كل شيء ، وإلا يستخدم الظل والضوء على الطريقة الغربية إلا بقدر . وقد أصاب في ذلك كله نجاحا كبيرا ، حتى قال الأستاذ جورج مارسيسه Margais ، في خطبته بمعرض الفنون الوطنية بالجزائر (٥ مارس سنة ١٩٣٧) إن نهضة عظيمة أحييت فن التصوير الإسلامي بفضل هذا الفنان ومن تأثروا به من تلاميذه والمعجبين بأسلوبه الفني .



والواقع أن جل النزعات الحديثة في الفن يبدو فيها رجوع الى بعض مبادئ الفن الإيراني ، ولكننا لا نزعم أن كثيرين من الفنانين المحدثين قد تأثروا بالفن الإيراني ، وإنما الحق أن بعدهم عن الأصول الفنية الكلاسيكية يكسب آثارهم الفنية طابعا شرقيا الى حد ما ، وحسبنا أنهم لا يعنون الآن بأن تكون الصورة مثالا صادقا للطبيعة المنقولة عنهم ، بل يقتنعون بالفكرة والمنظر العام وشيء من الشبه بين « الأصل » والصورة .



وصفوة القول أن إيران أتيح لها ، بفضل موقعها الجغرافي ، أن تكون حلقة الاتصال بين المدينيات الشرقية القديمة والمدينيات الغربية ، فكان لها في تاريخ العبارة شأن عظيم ، وتوسعت أساليبها الفنية الى الشرق الأقصى وإلى وسط أوروبا وجنوبها وإلى البلاد الشمالية المحيطة ببحر البلطيق ، وذلك بفضل التجارة في وسط آسيا والمحيط الهندي والبحر المتوسط وطرق التجارة من روسيا إلى البلاد السكندنافية ، فضلا عن الهدايا التي كان الملوك والأمراء يعنون بتبادلها نفرا بصناعات بلادهم وإبقاء للعلاقات الودية بينهم .

خاتمة

رأينا في الصفحات السابقة كيف تطور الفن الإيراني في الإسلام
والتمنا، في شيء من الاختصار، بالمليدين المختلفة التي أظهر فيها الإيرانيون
عبقريتهم الفنية . ونود الآن أن نختم حديثنا بلمحة عامة عن مميزات
هذا الفن .

ولعل أول ما يلفت النظر في العائز والتحف الفنية الإيرانية ما فيها من
عظمة ونفامة ؛ ولكنها عظيمة ممتازة ، ومشربة بالدقة وحسن الذوق والبراعة
والتوفيق في الاختيار ؛ فإن الشعب الإيراني شعب ذو مزاج رقيق في فنه
وأدبه وحياته الاجتماعية . والذين يفهمون مقام قصائد حافظ ورباعيات
الخيام وقصص سعدى في الأدب العالمي يمكنهم أن يعرفوا مكانة الفن
الإيراني بين سائر الفنون ، وأن يدركوا ما يمتاز به من أرسقراطية ، قوامها
الركة والابداع والانتان .

وفضلا عن ذلك فالإيرانيون شعب فنان ذو غريزة زخرفية قوية ؛ ولذا
يكاد الفن يشمل كل ما يستخدمه الإيراني في حياته ؛ بل إن الصانع العادي
لا يقتنع في منتجاته بتصيب قليل من جمال الفن ورونقه .

والإيرانيون يحبون الزهور والحدائق ، ولا يملون الحديث عنها في أدبهم
وشعرهم ؛ وهم بعد ذلك يتخذونها عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة
عندهم .



والفنون الإيرانية في الإسلام أكثر الطرز الإسلامية تماسكا ووحدة ،
وحسبك أن توازن بين الطرز الفنية في مصر : الطولوني والفاطمي والمملوكي ،
تدرك أن الفرق بين كل منها والذي يلبه أكبر من الفرق بين الطراز الساجوق
والطراز الإيراني التتري والطراز الصفوي .

أجل ، إن البناء أو التحفة المصرية الإسلامية لها ذاتيتها في كل العصور
وإننا نستطيع أن ندرك لأقل وهلة أن القطعة الفنية من منتجات مصر ،
ولكننا نشعر أن العائر أو التحف الإيرانية أشد وحدة ، وأن غير الأشخاص ،
إذا نسبوها إلى طراز آخر ، فأنما ينسبونها إلى طراز متأثر بالفن الإيراني كل
التأثر كالطراز العثماني أو الطراز الهندي .

وقصارى القول أن الطرز الفنية الإيرانية عظيمة التماسك ووافرة
الاستقلال عن غيرها من الطرز الإسلامية التي لم تتأثر بالأساليب الفنية
الإيرانية ، بيد أن الطرز الإسلامية جميعا ، في إيران وفي مصر وفي سائر الأقطار
الإسلامية ، مشتركة في صفات عدة هي التي تكسبها الطابع الإسلامي .



فالفن الإسلامي عامة فن غير شخصي . والفنان المسلم في إيران ومصر
وإفريقية والأندلس والشام وتركيا لا يعمل على أن يعبر عن الطبيعة أو عن
الحقيقة أو عن شعوره تعبيرا خاصا يميزه عن غيره من الفنانين ، ولا يثبت
وجوده باتخاذ طريقتا خاصا وأسلوبا معينين عنه ، وإنما نراه في أكثر
الأحيان يتبع السبيل المطروق ويتقن أثر الأقدمين ويسير على الأساليب

الفنيسة الموروثة . والفنان الماهر يفوق غيره في إتقان الرسم أو الزخرفة ؛ ولكنه قل أن يتدع شيئا جديدا . ولعل هذا أكبر سبب في أن أكثر التحف الاسلامية مجهولة الصانع ، ونحن حين نعجب بهذه التحف قل أن نفكر في صانعها ، لأنها جزء من كل : هو الطراز الذي تنسب اليه ؛ ولأننا نستطيع أن نعرف البلد الذي صنعت فيه والعصر الذي ترجع اليه ؛ ولكن صانعها لم يترك لنا من شخصيته ما يساعد على تسجيل اسمه لنا ، وما يبعث فينا الشوق الى معرفته . أجل ، إن هناك حالات شاذة ؛ ولكنها تثبت القاعدة كما يقولون ، والفنان إذ ذاك وسيلة وأداة ؛ ومنتجاته لا تدل عليه ؛ ولذا لم يكتب المسلمون في تاريخ حياة الفنانين حتى أننا إذا عثرنا على اسم فنان لم نجد عنه في كتب التاريخ والأدب ما يمكننا أن نتبين منه بيئته والعوامل التي أثرت في فنه . والحق أن اليون شاسع بين حال الفنانين في تاريخ الغرب ونصيبهم في الشرق الاسلامي . فاللغات الاغريقية واللاتينية ثم اللغات الأوروبية غنية بما فيها من مؤلفات في تاريخ الفنانين ودرس البيئة التي عاشوا فيها والعوامل المختلفة التي أثرت في فنونهم . بل إن بعض مؤرخي الفنون يكرسون حياتهم العلمية لدرس فنان من الفنانين وإمالة اللثام عن كل دقيقة صغيرة في حياته وفي آثاره الفنية . أما في الاسلام عامة فإن نصيب الفنان من العناية كان ضعيفا هينا .

والواقع أن الفنانين في الاسلام لم يفتنوا بمنتجاتهم من ناحية الجودة والابداع ؛ فكانوا في معظم الأحيان لا يكتبون على تلك التحف أسماءهم ، ولم يشعروا بلزوم ذلك ولم يفكروا فيه ؛ كأنهم كانوا يعلمون أنهم في الغالب صناع وليسوا فنانين .

ولا ريب في أن هذه الصفة من صفات الفنون الإسلامية غير واضحة
لكثيرين من المشتغلين بالفنون ، وحسبك أن أحد الزملاء كتب العبارة
الآتية في مقال عن « بدائع الفن الإيراني » :

« وظاهرة من أهم ظواهر الفن الإيراني وحدة معانيه في جميع نواحي
الفنون وفي جميع عصوره التاريخية . فالفنون الإيرانية مجموعة لها شخصية
متحدة تلتشى من ورائها شخصية الفنان . وإذا كنا لا نعرف إلا القليلين من
رجال الفن الإيراني ، فذلك لأنهم كانوا يدمجون شخصيتهم في شخصية قومية
أعلى ، وكانوا يعتقدون أنهم إنما يعملون لمجد خالد لا لمنفعة شخصية » .

وفي رأينا أن الرميل الفاضل لم يكن موفقا كل التوفيق في الجزء الأخير
من هذه العبارة ، لأن الواقع أن قلة الإضاءات في الفنون الإسلامية ونادرة
البيانات عن الفنانين ترجعان إلى طبيعة الفن الإسلامي في قلة الإبداع
والابتكار ، وفي اتباع الفنانين مجموعة من الأساليب الفنية الموروثة ،
كما ترجعان إلى أرسقراطية الفنون الإسلامية وإلى أن الأمير أو الثرى الذى
يشيد له البناء أو تصنع له التحفة الفنية يأبى أن يسود اسم المهندس أو الفنان ،
ويحرص على أن يكون الفضل كل الفضل لشخصه بوصفه المنفق على تشييد
البناء أو صاحب التحفة .

ولكن لا يفوتنا أن نذكر أن الطرز الإيرانية هي أحفل الطرز الإسلامية
بالحالات الشاذة عن القاعدة التى شمرحناها فى السطور السابقة . وذلك لأن

(١) راجع مقالنا عن « إضاءات الفنانين فى الإسلام » بجولة « الثقافة » ، العدد ٤٠ .

القاهرة فى ٣ أكتوبر سنة ١٩٣٩ .

الطرز الفنية الإيرانية كانت أكثر فهما للحياة من سائر الطرز الإسلامية. ويرجع ذلك إلى أن الفنانين الإيرانيين لم يكثرثوا بتجريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها، فامتد الأفق الفني عندهم، وأقبلوا على توضيح المخطوطات بالصور، وعلى إنتاج التحف البديعة، وأصاب بعضهم في هذا السبيل توفيقا حق له أن يسجله وأن يسجله لنفسه، أو ظن خطأ أنه أصاب ذلك التوفيق، فسجله بدون أن يستحقه.



وكان الإيرانيون، كسائر الشعوب الإسلامية، يكرهون الفراغ في زخارفهم، ويميلون إلى تغطية كل المساحات المراد ترينها، فلا يتركون من سطحها شيئا بدون زخارف، ولكنهم لم يبالغوا في ذلك كل المبالغة، بل لقد أدركوا أحيانا — ولا سيما في زخرفة الخزف — ما يمكن أن يفيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة.



وثمة ميزة أخرى للطرز الإيرانية في الإسلام. وهي أنها أكثر الطرز الإسلامية اتصالا بالتاريخ القومي في الأقاليم التي قامت فيها، فقد عمد الإيرانيون إلى تاريخهم الوطني، واتخذوا منه موضوعات عديدة للتصوير والزخرفة، ورسوموا قصصه في الخزف وفي الصور التي زينوا بها المخطوطات وغير ذلك.

ولعل السبب في ذلك أنهم الأمة الوحيدة التي لم يقطع الإسلام صلتها بتاريخها القديم، بعد أن فتحها العرب وأصبحت جزءاً من إمبراطوريتهم.

وحسبك أن تمن النظر في الطرز الفنية التي قامت في مصر : الطولوني والفاطمي والمملوكي ، فأنك لن ترى فيها كبير صلة بالعصر الفرعوني أو العصر الاغريقي الروماني أو العصر القبطي ، من غصور التاريخ المصري . ولاغربة فان المصريين فقدوا بعد الفتح العربي لغتهم وأدبهم القديم ، بينما إيران صمدت للعصر العربي طويلا ولم تفقد لغتها القديمة ، وإن كتبها بالحروف العربية واستعارت لها من اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب . وفي القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) قامت نهضة قوية في إيران ، وذاع استخدام اللغة الفارسية في الأدب من جديد ، وزاد اعتزاز الإيرانيين بتاريخهم الوطني القديم ، ويعقريتهم الفنية التي ورثوها عن أسلافهم الساسانيين . وكان بعد ذلك كتابهم العظيم «الشاهنامه» سجلا لتاريخ بلادهم وما ألم بها من الأحداث الخرافية والواقعية ، فضلا عن سير أبطالهم المشبعة بطرائف الأخبار وقصص الحب والبطولة . وكان لهذا كله أكبر أثر في فنونهم وفي الموضوعات التي أقبلوا على تصويرها أو اتخذوها عناصر زخرفية .

وحسبك دليلا على خلود الثقافة الإيرانية في تاريخ إيران ، على الرغم من التقلبات السياسية ، أن هذه الملحمة الإيرانية الوطنية نظمها الفردوسي برعاية محمود الغزنوي الذي كان تركي الأصل والذي عني برعاية الثقافة الإيرانية الإسلامية وعاش في بلاطه بعض ذوى الشأن الخطير من شعراء إيران .

بلى إن الثقافة الإيرانية كانت حينما من الزمن من أئزم الأشياء للطبقات العالية في الشرق الاسلامي ، وذلك بعد أن زادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعنى بدراستها الطبقة المثقفة في الولايات التركية منذ القرن العاشر

المهجري (السادس عشر الميلادي) . وقد ظلت الفارسية ذاتمة في بلاد الهند حتى القرن الماضي (التاسع عشر الميلادي) . ولا يزال لها في تلك البلاد شأن غير يسير .



ومما تمتاز به التحف الإيرانية على غيرها من التحف الغربية ومنتجات الشرق الأقصى أن في أشكال التحف الإيرانية شيئا من الحرية والحياة والبعد عن الدقة والكمال الآلين . وحسبك أن توازن بينها وبين الأواني الاغريقية مثلا لتبين في هذه شيئا من الجمود والشدة والجفاف ، ربما كان أساسه التزام أشكال معينة وأداءها بدقة تذكر بالآلات التي تنتج آلاف القطع المتماثلة والتي لا تميز إحداها عن الأخرى .



وإذا جاز لنا أن نتكلم عن وحدة فنية عامة في إقليم من الأقاليم التي ساد فيها الاسلام ، فإن هذا الاقليم هو إيران ؛ لأن الفن الإيراني في الاسلام — ولا سيما الفنون الزخرفية أو الفرعية — يمكن اعتباره متصلا إلى حد كبير بالفن الإيراني القديم . فالعقريّة الفنية قديمة في الشعب الإيراني ، وكانت تتكيف بأهواء الأمراء الحاكمة في البلاد ، بدون أن تفقد طابعها الوطني كله ، حتى أصبحت الطرز الإيرانية في الاسلام أغنى الطرز الفنية الاسلامية بآثار الفنون التي كانت سائدة في البلاد قبل الاسلام . حقا إن الطراز الهندى الاسلامى يصدق عليه هذا القول أيضا ؛ ولكن علينا أن نذكر أنه قام على اكتناف الإيرانيين وأنه تأثر بهم تأثرا كبيرا ، حتى أن بعض الباحثين لا يعتبرونه طرازا فنيا قائما بذاته .



ولا يجدر بنا أن ننسى ما في التحف الفنية الإيرانية من نضارة تكسبها شباباً دائماً، وتبعد عنها في أكثر الأحيان ذلك الوقار والجفاء والهيبة التي تحيط بالتحفة الفنية فتطبعها بطابع آخر . وحسبك أن تنظر الى صورة إيرانية ثم الى لوحة فنية غربية من العصر نفسه ، لترى أن شعورك في الحالتين لا يكون واحداً ، فالصورة الإيرانية سحرها الخاص ، وخيالها الواسع ، وثروتها الزخرفية ، وألحانها المتكررة ، كالموسيقى الشرقية ، وفي اللوحة الغربية ألوانها المملوءة بالمعاني ، وتكوينها الباعث على التفكير ، ومغزاها في بيان نعيم الحياة أو آلامها . وقصارى القول أن اللوحة الفنية الأوروبية أكثر نضوجاً ، وأنفذ الى أعماق الحقيقة ، وأقدر على بيان الجمال الروحي في الحياة والطبيعة وعلى تصوير التضحيات البشرية في الدين والوطنية والمثل العليا .

وإننا لا نلحس هذه النضارة والشباب الفني في الصور الإيرانية بحسب بل نراها في الخزف والواح القاشاني والمنسوجات ، حتى العماير الإيرانية ، لا نجد فيها كل الوقار والجفاف والهيبة التي نراها في العماير الإسلامية في سائر الأقطار الإسلامية .

ولا ريب في أن هذه الميزة ، كأكثر الميزات الأخرى في الفن الإيراني ، ترجع لدرجة كبيرة الى طبيعة إيران ومناخها وشمسها وبيئة الفنانين فيها . وقد اختلفت الآراء في تحديد ما كان لهذه العناصر من التأثير في الفن الإيراني ، فيالغ بعض الكتاب في مقدار هذا التأثير ، كما بالغ تين Taine في كتابه « فلسفة الفن » ومارش فيليبس Philips في كتابه « الفن والبيئة »

في تقدير تأثيرها على الفنون عامة ، ورأى آخرون أن تأثير تلك العناصر لا يمكن إهماله ، ولكن يجب الحذر من المبالغة في تقدير شأنه .

يبد أننا نستطيع أن ننسب إلى الموقع الجغرافي كثيراً من طبيعة الفن الإيراني ، فإن إيران تقع في وسط المدينيات العظيمة في العصور القديمة والوسطية ، وكان اتصالها عظيماً بالبلاد التي قامت فيها تلك المدينيات فأنثرت بها وأثرت فيها . وقد عاب بعضهم على الفنون الإيرانية أنها أخذت أصولها عن بلاد السومريين والبابليين والحيثيين والأشوريين والمصريين القدماء والاعريق والرومان والبيزنطيين ، ولكن الواقع أن هذه سنة الفنون كلها ، وأن الفنون كما تأخذ تعطي ، وأن الفن الإيراني القديم أعطى الطرز الإسلامية جزءاً كبيراً من عناصرها الأولى كما أعطتها الفن البيزنطي جزءاً آخر .

ومما يخالف روح البحث العلمي الصحيح أن بعض الباحثين الذين يريدون أن يزجوا بالقومية في كل شيء يزعمون أن الفن الإسلامي أصيل لم يتأثر بغيره ، وإنما أثر في فنون الأمم الأخرى . وهذا غير صحيح ، لأن الفن الإسلامي تأثر في إيران وفي مصر وفي غيرها من الأقطار الإسلامية بالأساليب الفنية القديمة التي كانت قائمة في تلك البلاد ، ثم أتبع له أن يؤثر في غيره من الفنون ، ولا سيما بواسطة المديسة الإسلامية في الأندلس وجزيرة صقلية وبواسطة الحروب الصليبية ثم بواسطة اتصال البلاطين العثماني والإيراني بالبلاد الغربية .

(١) انظر عددي ٧١ و ٧٢ من مجلة هدى الإسلام (القاهرة) في ٢٧ مارس و ١٠ أبريل



وقد كان من حسن حظ إيران أن الذين فتحوها من غرب وشرق وأفغان كانوا أقل منها في المدنية وأقرب في الأساليب الفنية ، فلم يأتوا بشيء يطغى على العبقرية الفنية الإيرانية طغيانا تاما . والأمم التي كانت لها أساليب فنية زاهرة ، كالإغريق أو الصين أو الهند لم يقدر لها أن تغلب إيران على أمرها . ولذا بقيت السيادة الفنية في الفنون الإيرانية لإيران نفسها ، وأخذت إيران عن تلك الأمم كثيرا من الأساليب ، ولكنها طبعتها بعد ذلك بالطابع الإسلامي القوي ، وظلت العبقرية الفنية الإيرانية قوية وغالبة في كل مراحل التاريخ الفني الإيراني .



وهناك ميزة عامة في الفنون الإسلامية ، ولكنها أظهر ما تكون في الطرز الإيرانية . وتقصّد طموح الصانع أو الفنان إلى الكمال الفني ، وقدرته على الصبر واستهانته بالوقت في هذا السبيل . وحسبك أن تفكر في النقوش الدقيقة على التحف ، وفي صور المخطوطات ، وفي عقد السجاجيد ، لتدرك الوقت والصبر اللازمين لها . والواقع أن هذا طبيعي ولازم إلى حد كبير في الفنون الإسلامية ، وهي كما نعرف فنون زخرفية قبل كل شيء ، والمعيار الأسامي في الحكم على منتجاتها هو النظر دون الفكر ، فضلا عن أن هذه الفنون لا تستخدم من الموضوعات ما يثير الشعور ، أو يؤدي إلى التأثير العميق ، فليس غريبا أن تكسب في ميدان الزخرفة ما فقدته في ميدان الشعور والتأليف الفني .



وقد وفق الفنانون الإيرانيون في العصر الاسلامي الى تعضيد السلاطين والأمراء . ولعل هذا من أعظم أسباب ازدهار الطرز الفنية الإيرانية ؛ لأن المصور الذي يقضى السنين في ترين مخطوط واحد ، وصانع السجادة التي يلزمها العدد الوافر من العمال والمقادير الكبيرة من الحرير والصوف وربما الذهب والفضة ، والفنان الذي يشتغل الأشهر الطوال في إنتاج تحفة أو إتمام زخرفة ، كل هؤلاء كانوا يحتاجون الى من يقوم بأودهم ، ويميزهم عن هذه الأعمال خير الجزاء . وكان السلاطين والأمراء هم الذين يفعلون ذلك ؛ ولا عجب فان الفنون الاسلامية عامة فنون ملكية إلى حد كبير ، والأمير وحاشيته هم الدعامة التي يقوم عليها الفن ، ويعتمد عليها أهله . أما رجال الدين في الاسلام فلم يشغلوا الفنانين برعايتهم كما فعلت الكنيسة المسيحية في الغرب . وصفوة القول أن أكثر الملوك والحكام في إيران كانوا يقدرون رجال الفن وينفقون الأموال الطائلة في تشجيعهم والانتفاع بجهودهم وتيسير سبل العمل لهم .

وحسبنا أن نعرض بعض الأسماء في تاريخ إيران لنرى العلاقة الوثيقة بين الحكام وبين الانتاج الفني ؛ فعلى يد الأمراء السلاجقة قامت العاثرذات القباب والأقبية ؛ وشيد غازان خان (٦٩٤ - ٥٧٠٣ : ١٢٩٥ - ١٣٠٤ م) الجامع الأزرق في تبريز ؛ بينما ترجع بعض أجزاء المسجد الجامع في إصفهان الى عصر الجايغو محمد خدابنده (٧٠٣ - ٥٧١٦ : ١٣٠٤ - ١٣١٦ م) الذي شيد جامع قرامين والضرخ الفخم في سلطانية ؛ وبني جامع جوهر شاد على يد شاه رخ ، الذي أسس في هراة مجمعا لفن الكتاب ، فأصبحت هذه المدينة

في عصره مركزا كبيرا لصناعة التصوير ، وأسس ابنه باليستقر مكتبة أخرى
وجمعا للفنون جمع فيه الخطاطين والمذهبيين والمجلدين والمصورين .

وكان الشاه اسماعيل الصفوي يقسدر المصور بهزاد بنصف مملكته ،
وقد جاء في بعض المصادر التاريخية أن هذا الشاه اشتد جزمه حين نسبت
الحرب بين الترك واليرانيين سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) ، وخشى أن يقع بهزاد
والخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري في يد أعدائه ، فأخفاهما في قبو
وتم النصر للترك ، فدخلوا تبريز ثم رحلوا عنها ، ولما عاد الشاه اسماعيل كان أول
ما عني به أن يطعمن على بهزاد وزميله ، وأن يستوثق من بقائهما في خدمته .
وكذلك كان الشاه طهما سب مصورا ماهرا وراعيا للفن والفنانين . والشاه
عباس الأكبر يرجع اليه الفضل في تعجيل إصفيهان وجعلها مركزا عظيم الشأن
للعلوم والفنون .

وأما صاحب الجلالة الشاه رضا ، امبراطور إيران الحالي فيعير الفنون
قسطا وافرا من رعايته ويشملها بنصيب عظيم من عنايته ، وقد تم بفضل
ترميم كثير من العائر ، وانقضى عهد تسمرب التحف اليرانية الجميلة الى البلاد
الأجنبية ، وعاد الى الفنون والصناعات الدقيقة الازدهار الذي عرفه
في العصور الذهبية من تاريخ إيران ، فضلا عما عنت به حكومة جلالة من
تنظيم المتاحف وتشجيع رجال الفن .

المراجع

- ابن بطوطة : تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار
(طبعة وترجمه الى الفرنسية سالتجتي وديفريمرى ، باريس سنة ١٨٥٣) .
[١]
- ابن النديم : الفهرست (طبعة مصر سنة ١٣٤٨ هـ) .
[٢]
- أحمد زكى بك : الأشرطة والسجاجيد (ص ٥٣ — ٥٩ في العدد الخاص
الذى أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) .
[٣]
- الأصطخري : مسالك الممالك (طبعة دى جويه في المكتبة الجغرافية
العربية) .
[٤]
- زكى محمد حسن : التصوير فى الاسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة
التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٦) .
[٥]
- : الفن الاسلامى فى مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية .
القاهرة سنة ١٩٣٥) .
[٦]
- : كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية . القاهرة
سنة ١٩٣٧) .
[٧]
- : فى الفنون الاسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم .
القاهرة سنة ١٩٣٨) .
[٨]

زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين في الاسلام (ص ١ - ٢٨)
في كتاب « نوايج مجيدة من الثقافة الاسلامية تأليف عبد الوهاب
عزام وزكى محمد حسن وامتاعيل مظهر وقدرى حافظ طوقان وامتاعيل
أحمد أدهم . هدية المقتطف السنوية سنة ١٩٣٨) . [٩]

— : إيران، مفاخر فنونها (مبحث ملحق بعدد شهر يونية سنة ١٩٣٨
من مجلة المقتطف) . [١٠]

— : تراث الاسلام . الجزء الثاني ، في الفنون الفرعية ، ترجمه
الى العربية وشرحه الدكتور زكى محمد حسن (مطبوعات لجنة الجاهليين
لنشر العلم ، في لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) . [١١]

شاهين مكارىوس : تاريخ إيران (مطبعة المقتطف بمصر سنة ١٨٩٨) .
[١٢]

عبد الوهاب عزام : الصلات بين العرب والفرس وآدابهما في الجاهلية
والاسلام (ص ١٢٥ - ١٦٩ في كتاب « نوايج مجيدة من الثقافة
الاسلامية . هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) . [١٣]

— : انظر الفردوسى .

على بك بهجت : فهرست مقتنيات دار الآثار العربية تأليف هرتريك
وتعريب على بك بهجت (المطبعة الأميرية بمصر سنة ١٣٢٧ هـ) . [١٤]

الفردوسى : الشاهنامه (نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسى وترجمها نثر
الفتح بن على البندارى وقاربها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها في مواضع

- وصححها وعلق عليها وقدم لها الدكتور عبد الوهاب عزام . من مطبوعات
 لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٢) . [١٥]
- محمد عوض محمد : إيران (ص ٥ - ١٢ في العدد الخاص الذي أصدرته
 مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) . [١٦]
- محمد كرد علي : الاسلام والحضارة العربية . جزآن (من مطبوعات لجنة
 التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٣٤ و ١٩٣٦) . [١٧]
- المسعودي : مروج الذهب (طبع مصر سنة ١٣٤٦ هـ) . [١٨]
- المكتبة الجغرافية العربية (A. I. B.) : سلسلة من كتب الجغرافيا
 العربية نشرها دى جوييه وفريق من المستشرقين في ليدن من سنة ١٨٧٠
 الى سنة ١٨٩٤ . وتشتمل على الكتب الآتية : [١٩ - ٢٦]
- (١) مسالك الممالك للاصطخري .
 - (٢) المسالك والممالك لابن حوقل .
 - (٣) أحسن التقاسيم للقدسى .
 - (٤) فهارس وشروح وحواشى للأجزاء الثلاثة الأولى .
 - (٥) البلدان لابن الفقيه .
 - (٦) المسالك والممالك لابن خردادبة .
 - (٧) الأعلام النفيسة لابن رسته وكتاب البلدان لليعقوبى .
 - (٨) التنبية والاشراف للمسعودى .
- ميرزا حبيب : خط وخطاطان (استانبول سنة ١٣٠٦ هـ) . [٢٧]
- ياقوت الحموى : معجم البلدان (طبعة وستفالد في ليبزج) . [٢٨]

- AGA-OGLO, MEHMET: Persian bookbindings of the fifteenth century. University of Michigan Publications. *Ann Arbor*, 1935. (29)
- : The Landscape miniatures of an anthology of 1389 (in *Ars Islamica*, III, 1938). (30)
- D'ALLEMAGNE, R. : Du Khorassan au Pays des Bakhtiari. *Paris*, 1911. (31)
- ARNE, T. J. : The Swedish Archæological Expedition to Iran 1932-1933 (in *Acta Archæologica*, VI, fasc. 1-2, pp. 1-48). (32)
- ARNOLD, THOMAS W. : Painting in Islam. *Oxford*, 1928. (33)
- : The Survival of Sasanian Motifs in Persian Painting. (in *Studien zur Kunst des Ostens*, J. Strzygowski gewidmet, *Wien* 1923, S. 95-97). (34)
- : Survivals of Sasanian and Manichæan Art in Persian Painting. *Newcastle-upon-Tyne*, 1924. (35)
- : Bihzad and his Paintings in the Zafar-Namah M. S. *London*, 1930. (36)
- ARNOLD, TH. AND GROHMANN, A. : The Islamic Book. *London* 1929. (37)
- ARNOLD TH. & R. A. NICHOLSON : A Volume of Oriental Studies presented to Edward Browne. *Cambridge*, 1922. (38)
- ATHAR-Ë IRAN, *Annales du Service Archéologique de l'Iran* (depuis 1936). (39)
- BAHRAMI, M. : Recherches sur les carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle. *Paris*, 1937. (40)
- BARBIER DE MEXIAUD : Dictionnaire géographique de la Perse. *Paris*, 1861. (41)
- BINYON, L. : Asiatic Art in the British Museum (*Ars Asiatica*, I. VI, *Paris* 1925). (42)

- BINYON, L. : *The Poems of Nizami*. *London*, 1928. (43)
- BINYON, L. WILKINSON & GRAY : *Persian Miniature Painting*,
Oxford, 1933. (44)
- BLOCHET, E. : *Les Peintures des manuscrits orientaux de la*
Bibliothèque Nationale Paris, 1914-20. (45)
- : *Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs,*
arabes, persans de la Bibliothèque nationale. Paris, 1926.
(46)
- : *Musulman Painting*. Translated from the French by
Cicely Binyon. *London*, 1927. (47)
- BODE, W. & KÜHNEL, E. : *Antique Rugs from the Near East*.
New York, 1922. (48)
- BRECK, J. AND F. MORRIS : *The James F. Ballard collection of*
Oriental rugs. New York 1923. (49)
- BRITTON, NANCY PENCE : *A Study of Some Early Islamic*
Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston, 1938. (50)
- BROWNE, E. G. : *A Literary History of Persia*. (51)
- BUCKLEY, WILFRED : *Two glass vessels from Persia (in Bur-*
lington Magazine, vol. LXVII, August 1925, pp. 66-77).
(52)
- BULLETIN OF THE AMERICAN INSTITUTE FOR PERSIAN ART AND
ARCHAEOLOGY. *New York*. (53)
- Bulletin of the Museum of Fine Arts. *Boston*. (54)
- Burlington Magazine. *London*. (55)
- CHARDIN, SIR JOHN : *A New and Accurate Description of*
Persia and Other Eastern Nations. London, 1724. (56)
- : *Travels in Persia, with an Introduction by Sir Percy*
Sykes. London, 1927. (57)
- CLAVIO : *Embassy to Tamerlane (éd. Guy Le Strange)*
London, 1928. (58)

- COHN-WIENER, E. : Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merw und das Mausoleum Sultan Sandschachs (in *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* II, 1925, S. 115-122). (59)
- : *Turan, Berlin*, 1930. (60)
- : Das Kunstgewerbe des Ostens, *Berlin*, 1923. (61)
- COOMARASWAMY, A. K. : Les Miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston (*Ars Asiatica*, t. XIII, *Paris* 1929) (62)
- COX, R. : Les Soieries d'art. *Paris*, 1914. (63)
- CRESWELL, K. A. C. : The History and Evolution of the Dome in Persia (*Journal of the Royal Asiatic Society*, July 1914 p. 681-701). (64)
- : Persian domes before 1400 A. D. (in *Burlington Magazine* 26, 1914-15 pp. 146-155). (65)
- : Early Muslim Architecture, *Oxford*, 1932. (66)
- CHRISTENSEN, ARTHUR : L'Iran sous les Sassanides. *Paris*, 1936. (67)
- DEAN, BASHFORD : Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. *New York* (Metropolitan Museum of Art), 1915. (68)
- DENIKE, BORIS : Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in *Ars Islamica*, vol II, pp. 69-83). (69)
- DENNISON ROSS, E. (editor) : *Persian Art, Oxford*, 1930. (70)
- DIEZ, ERNST : Die Kunst der islamischen Völker. *Berlin*, 1922. (71)
- : Churasanische Baudenkmäler I. *Berlin*, 1918. (72)
- : Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei. *Wien*, 1922. (73)

- DIEZ, ERNST : Persien. Islamische Baukunst in Churasan.
Hagen i. W. 1923. (74)
- : Isfahan (in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 26, 1915,
S. 90-104, 113-128). (75)
- : Stylistic analysis of Islamic art (in *Ars Islamica*,
vol. III, No 2, pp. 201-212). (76)
- DILLEY, A. U. : *Oriental Rugs and Carpets. London.* 1931.
(77)
- DINAND, M. S. : *A Handbook of Mohammedan decorative
Arts. New York,* 1930. (78)
- : Dated Specimens of Mohammedan Art in the Metro-
politan Museum of Art. Part I (in *Metropolitan Museum
Studies*, 1928, Vol. 1, part 1, pp. 99-113.) (79)
- : Dated Persian doors of the fifteenth century (in
Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXXI,
no. 4, April 1936). (80)
- : Persian Velvets of the Sixteenth Century (in *Bulletin
of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XXII, 1927, pp.
108-111). (81)
- : Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish
type, *New York*, (The Metropolitan Museum of Art) 1930.
(82)
- ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM. (83)
- ERDMANN, KURT : Orientteppich. (Bilderheft der Islamischen
Abteilung, Staatliche Museen in Berlin, Heft 3) *Berlin*,
1935. (84)
- : Die sasanidischen Jagdschalen (in *Jahrbuch d.
Preuss. Kunstsammlungen*, LVII, pp. 193-232). (85)
- ETTINGHAUSEN, RICHARD : Important pieces of Persian pottery
in London collections (in *Ars Islamica*, vol. II, 1, pp. 45-
64, 21 figs). (86)

- FALKE, OTTO VON : Kunstgeschichte der Seidenweberei.
Berlin, 1913. (87)
- FLEMMING, E. : Textile Kunst. *Berlin*, 1923. (88)
- FLETCHER, BAMISTER : A History of Architecture on the comparative method. *London*, 7th éd. 1924. (89)
- FLURY, S. : La décor épigraphique des monuments de Ghazna (in *Syria*, VI. 1925). (90)
- GABRIEL, ALBERT : Le Masjid-i Djum'a d'Isfahan (in *Ars Islamica*, vol. II, 1, pp. 7-44, 34 figs.). (91)
- GABRIEL ROUSSEAU : L'art décoratif musulman. *Paris*, 1934. (92)
- GLANZ, P. : L'Oeuvre d'un Amateur d'art. La Collection de Monsieur F. Engel-Gros. 2 vol. *Geneva-Paris*, 1925. (93)
- GAY, V. : Glossaire archéologique du Moyen-Âge et de la Renaissance, II, *Paris*, 1928. (94)
- GLÜCK, HEINRICH UND ERNST DIEZ : Die Kunst des Islam. *Berlin*, 1925. (95)
- GODARD, A. : Les Monuments de Maragha (Publications de la Société des Études Iraniques, N° 9) *Paris*, 1934. (96)
- GOTTLIED, T. : Kaiserlich-Königliche Hofbibliothek, Bucheinbände, 100 Tafeln mit Einleitung. *Wien*, 1910. (97)
- GRATZL, EMIL : Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts. *Leipzig* 1924. (98)
- GRAY, B. : Persian Painting. *London*, 1930. (99)
- GRAY, B. : Die Katila wa Dimna der Universität Istanbul (in *Pantheon*, V. 1933). (100)
- GREY, C. : A narrative of Italian travels in Persia (Trans). Hakluyt Society, 1873. (101)
- GROTE-HASENBALG, W. : Der Orientteppich, seine Geschichte und seine Kultur. *Berlin*, 1922. (102)

- GROUSSET, R. : Les civilisations de l'orient, t. I: L'Orient.
Paris 1929. (103)
- : L'Iran extérieur: son art (Publications de la Société
des Etudes Iraniques et de l'art persan. *Paris* 1932).
(104)
- GUNTHER, R.T. : The astrolabes of the world. *Oxford*, 1932.
(105)
- HARLOTT, R. : The principal navigations, voyages, traffiques
and discoveries of the English nation, II. *London-New
York* (Everyman), 1926. (106)
- HAWLEY, W.A. : Oriental Rugs antique and modern. *New York*
1913. (107)
- HERBERT, TH. : Travels in Persia, 1627-1629, éd. Sir William
Foster. *London* 1928. (108)
- HENZFELD, E. : Die Malereien von Samarra. *Berlin* 1927.
(109)
- : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und
seine Ornamentik. *Berlin* 1923. (110)
- : Archaeological History of Iran. *London*, 1935. (111)
- : Am Tor von Asien. *Berlin* 1920. (112)
- HEYD, W. : Histoire du Commerce du Levant. 2 vol. *Leipzig*
1923. (113)
- HOBSON, R. L. : A Guide to the Islamic Pottery of the Near-
East (British Museum) *London*, 1932. (114)
- : The George Eumorfopoulos collection, Catalogue.
(115)
- HUART, CL. : Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient
musulman. *Paris* 1908. (116)
- ISLAM (der). (117)

- JACOBY, A.: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. *Berlin*, 1923. (118)
- KENDRICK, A. F. & ARNOLD, T. W.: Persian stuffs with figure-subjects (*Burlington Magazine*, November 1920 pp. 237-44). (119)
- KENDRICK: Guide to the Collection of Carpets (Victoria & Albert Museum, Department of Textiles) *London*, 1920. (120)
- : Notes on Carpet Knotting and Weaving (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). (121)
- KOCHLIN, R.: Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, *Paris*, 1928. (122)
- KOHLHAUSSEN, H.: Islamische Kleinkunst (Museum für Kunst und Gewerbe. *Hamburg*, 1930). (123)
- KÜHNEL, BENEST: Die Islamische Kunst (in A. Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI, S. 373-584). *Leipzig*, 1929. (124)
- : Islamische Kleinkunst. *Berlin* 1925. (125)
- : Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, Band I, 1924 S. 42-52). (126)
- : Miniaturmalerei im islamischen Orient, 2^o éd. *Berlin* 1923. (127)
- : Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinili Köschk. *Berlin und Leipzig*, 1938. (128)
- : Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei (in *Die graph. Künste*, Wien, 50, 1927, S. 1-9). (129)
- : Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, Band I, 1924 pp. 42-52). (130)
- : Sammlung Oskar Skaller, Berlin, Persische Keramik, vornehmlich 13-14. Jahr. *Berlin* 1927. (131)
- : Die Abbasidischen Lüsterfayencen, in *Ars Islamica*, (1934) pp. 149-59. (132)

- LAMM, C. J. : Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten. *Berlin*, 1930. (133)
- : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. *Uppsala* 1935. (134)
- : Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East. *Paris*, 1937. (135)
- L. LANGIÈS (éd.) Voyages du Chevalier Chardin, *Paris* 1811. (136)
- LE COQ, A. von ; Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. *Berlin*, 1925 (137)
- : Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, II, Die manichäische Miniaturen, *Berlin*, 1923. (138)
- LE STRANGE, G. : The Lands of the Eastern Caliphate. *Cambridge*, 1930. (139)
- MANKOWSKI, TADEUSZ : Influence of Islamic Art in Poland (in *Ars Islamica*, vol. II, pp. 63-117). (140)
- MARÇAIS, G. : L'art musulman (in *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*, publiée sous la direction de Marcel Aubert. vol. II). (141)
- : Manuel d'Art Musulman, L'Architecture. *Paris*, 1926. (142)
- MARTEAU, G. & H. YEVEY : Miniatures Persanes. *Paris*, 1913. (143)
- MARTIN, F. : The Miniature Painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVIII century. *London* 1912. (144)
- : Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550-1650. *Stockholm*, 1899. (145)
- : Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen. *Stockholm*, 1901. (146)

- MASSIGNON, J. : Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in *Syria*, II (1921) (147)
- MAYER, L. A. : Annual Bibliography of Islamic art and Archaeology. Edited by L. A. Mayer. vol. I, II & III. (for 1935, 36 & 37). (148)
- MEZ, A. : Die Renaissance des Islams. *Heidelberg*, 1922. (149)
- MUÉON, GASTON : Manuel d'art musulman ; Arts plastiques et industriels. 2 vol. 2^e éd. *Paris*, 1927. (150)
- : L'Orient musulman. 2 vol. (Documents d'Art. Musée du Louvre) *Paris*, 1922. (151)
- : Les Arts musulmans. (Bibliothèque d'histoire de l'art.) *Paris*, 1927. (152)
- : Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs. *Paris*, 1922. (153)
- : Un tissu de soie persan du X^e siècle au Musée du Louvre (in *Syria* 3, 1922 p. 41-3) (154)
- : Les Arts du tissu, *Paris*, 1929. (155)
- MINER, D. : The Art of Persia and the Asiatic migrations (in *Handbook of the Collection, Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, U. S. A.*, pp. 42-50). (156)
- MORGENSTERN, L. : L'exposition d'art iranien de 1935 à Leningrad. (*Revue des Arts Asiatiques*, X, 1936). (157)
- MÖRTZ : Arabic Palæography. *Cairo*, I. (158)
- MOUSA A. : Zur Geschichte der islamischen Buchmalerei in Ägypten. *Cairo*, 1931. (159)
- MUMFORD, J. K. : The Yerkes Collection of Oriental carpets. *London - New - York*, 1910. (160)
- NÂSIRI KHASRÂU : Relation du voyage de Nasiri Khasrau, éd. et traduction de Ch. Chefer. *Paris* 1881. (161)

- NEUGEHAUER, R. UND TROLL, S. : Handbuch der orientalischen Teppichkunde. *Leipzig*, 1930. (162)
- PAUTY, E. : L'architecture dans les miniatures islamiques (in *Bulletin de L'Institut d'Egypte*, vol. XVII, fasc.1 pp. 23-68). (163)
- PÉZARD, M. : La Céramique archaïque de l'Islam, *Paris* 1920. (164)
- POPE, A. U. : A Survey of Persian Art. Arthur Upham Pope, editor and Phyllis Arckerman, assistant editor. *Oxford*, 1938. (165)
- : An Introduction to Persian Art. *London*, 1930. (166)
- : The Spirit of Persian Art (in *Studio*, *London*, December, 1930, pp. 3-24. (167)
- QAZWINI, M. ET L. BOURAT : Deux documents inédits relatifs à Behzad (in *Revue de Monde Musulman*, XXVII 1914). (168)
- RAHMO, H. S. : Mazandetan and Asterabad, *London*, 1928. (169)
- REATH, N. A. & SACHS, E. H. : Persian Textiles. *New Haven*, 1937. (170)
- RÉPERTOIRE CHRONOLOGIQUE D'ÉPIGRAPHIE ARABE. Le Caire, depuis 1931. (171)
- RÉVUE DES ARTS ASIATIQUES. (172)
- RIEFSTAHL, M. : Persian Islamic stucco sculptures (in *The Art Bulletin*, XIII (1951), pp. 439 III 463). (173)
- : The Parish-Watson collection of Mohammedan potteries, *New York*, 1922. (174)
- REYTER, H., RUSKA, J., SARBE, F., WUNDERLICH, R. : Orientalische Steinbücher und Fayencetechnik. (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches) *Istanbul*, 1935. (175)

- RIVIÈRE, H. : La Céramique dans l'art musulman, *Paris*, 1914. (176)
- RODER, KURT : Zur Technik der persischen Fayence im 13 14 Jahrhundert. (in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., Band 14 pp. 225-242). (177)
- : Über glasierte Irdenware und chinesisches Porzellan in islamischen Ländern. (in *Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens*, Paul Kahle zum 60. Geburtstag überreicht . . . herausgegeben von W. Heffening und W. Kirfel, Leiden, pp. 133-144). (178)
- SAKISIAN, A. : La Miniature Persane du XII^e au XVII^e siècle. *Paris* 1929. (179)
- : Les tapis de Perse à la lumière des arts du livre (in *Artibus Asiae*, vol. V, fasc. 1, pp. 9-22, fasc. 2-4, pp. 223-235). (180)
- SAKISIAN, A. : La reliure persane du XIV^e au XVII^e siècle. (Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art, *Paris*, 1921, D). (181)
- SALADIN, H. : Manuel d'Art musulman : L'Architecture. *Paris*, 1907. (182)
- SALLÈS, G. ET BALLOT, M. J. : Les Collections de l'Orient Musulman (Musée du Louvre). *Paris*, 1928. (183)
- SARRE, FRIEDRICH : Die Mohammedanische Baukunst in Persien (in *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde*, Berlin—1919, Heft 3-4). (184)
- : Ardabil. Grabmoschee des Scheich Safi. *Berlin*, 1924. (185)
- : Islamische Bucheinbände. *Berlin* 1923. (186)
- : Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols. *Berlin*, 1910. (187)

- SARRE, F. & HERZFELD, E.: Archäologische Reise im Euphrat- und-Tigris-Gebiet. *Berlin*, 1911. (188)
- : Erzeugnisse islamischer Kleinkunst, II Seldschukische Kleinkunst. *Leipzig*, 1909. (189)
- : Die Kunst des Alten Persien. *Berlin*, 1924. (190)
- : Die Keramik von Samarra. *Berlin*, 1925. (191)
- SARRE, F. & MARTIN, F. R. (*Editeurs*): Die Ausstellung von Meisterwerken muhammadianischer Kunst in München, 1910. 3 vol. *München*, 1912. (192)
- SARRE, F. & MITTWOCH, E.: Zeichnungen von Riza Abbasi, *München* 1914. (193)
- SARRE, F. & TRENKWALD, H.: Old Oriental Carpets: 2 vols. *Vienna & London*, 1926-1929. (194)
- SCHMIDT, HEINRICH: Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit (in *Ars Islamica*, vol. II, no 1. pp. 85-90). (195)
- SCHULZ, PH. WALTER: Die persisch-islamische Miniaturmalerei 2 Bände. *Leipzig* 1914. (196)
- SCHWARZ: Iran im Mittelalter. *Leipzig*, 1926. (197)
- SMIRNOFF, V.: L'Argenterie orientale. *St. Petersburg* 1909. (198)
- SMITH, MYRON B.: Material for a Corpus of early Iranian Islamic Architecture I. Masjid-i Djum'a, Demawend, with "Note épigraphique par Jeddä Godard" (in *Ars Islamica*, vol. II, no. 2, pp. 153-183). (199)
- STCHOUKINE, IVAN: Les Miniature Persanes, Musée National du Louvre. *Paris* 1932. (200)
- : Les manuscrits illustrés musulmans de la bibliothèque du Caire (in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, Mars 1935, pp. 138-158). (201)
- : Notes sur des peintures persanes du sérail de Stambul (in *Journal Asiatique*, t. CCXXI, pp. 117-140). (202)

- SEMOURINE, IVAN : La Peinture iranienne sous les derniers
Abbasides et les Il-khans. *Bruges*, 1936. (203)
- STRZYGOWSKI, JOSEF : Die bildende Kunst des Ostens. *Leipzig*
1916. (204)
- : Altai-Iran und Völkerwanderung. *Leipzig*, 1917. (205)
- : Asiens Bildende Kunst. *Augsburg*, 1930. (206)
- : Asiatische Miniaturmalerei (im Verein mit H. Glück,
S. Kramrisch, E. Wellesz). *Klagenfurt*, 1933. (207)
- TABSCHNER, F. : Zur Ikonographie der persischen Bilderhand-
schriften (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, II 1925). (208)
- TATTERSALL, C.E.C. : Fine Carpets in the Victoria and Albert
Museum. *London*, 1924. (209)
- TAVERNIER, J.B. : The six travels of John Baptista Tavernier,
London, 1684. (210)
- : Voyages en Perse. *Paris*, 1930. (211)
- VICTORIA & ALBERT MUSEUM, DEPARTMENT OF TEXTILES : Brief
guide to the Persian woven fabrics. *London*, 1922. (212)
- : Brief guide to the Persian Embroideries. *London*,
1929. (213)
- VIOLLET, HENRI ET S. FLURÉ : Un monument des premiers
siècles de l'hégire en Perse (in *Syria* 2, 1921 p. 226-34,
305-16). (214)
- WALLIS, H. : Persian Ceramic Art belonging to Mr. F. Du
Cane Godman. *London*, 1894. (215)
- WIET, GASTON : L'Exposition persane de 1931. (Publications
du Musée de l'Art Arabe du Caire) *le Caire*, 1931. (216)
- : L'Exposition d'art persan de Londres (in *Syria*,
t. XIII, 1933). (217)
- : Exposition d'art persan. *le Caire*, 1935 (Société des
Amis de l'Art, 2 vols. 72 pl.). (218)

- Wiet, G. : L'Épigraphie Arabe de l'exposition d'art persan du Caire, (in *Mémoires présentés à L'Institut d'Égypte* XXVI, Le Caire, 1935). (219)
- Zaky M. Hassan : Les Tulunides. *Paris*, 1933. (220)
- : Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages. *Cairo*, 1937. (221)
- Zellweger, R. : Orientalische Sammlung Henri Moser-Charlottenfels. Die persischen Waffen (in *Jahrbuch des Bernischen Museums in Bern*, XV Jag. 1935). (222)
- Ziauddin, M. : Moslem calligraphy. *Calcutta*, 1939. (223)

تبويب المراجع

كتب في وصف إيران وقار ينجها والرحلات المشهورة فيها : ٤١٠٤٠٤١٣
 ٤١٣٠٤١٥٠٤١٦٠٤١٨٠٤١٩ — ٤٢٦٠٤٣١٠٤٣٨٠٤٥١٠٤٥٦ — ٤٥٨
 ٤٦٧٠٤٧٥٠٤١٠١٠٤١٠٦٠٤١٠٨٠٤١١٣٠٤١٣٦٠٤١٣٩٠٤١٤٩٠٤١٦١
 ٤١٦٩٠٤١٨٨٠٤١٩٧٠٤٢١٠٤٢١١

دوريات : ٥٣٠٤٣٩ — ٤٥٥٠٤١١٧٠٤١٤٨٠٤١٧٢

معاجم : ٤٢٧٠٤٢١٠٤٤١٠٤٨٣٠٤٩٤٠٤١١

كتب ومباحث في الفنون الإسلامية عامة : ٤٦١٠٤١٧٠٤١٤٠٤١١٠٤٨٠٤٦٠
 ٤٧١٠٤٧٦٠٤٧٨٠٤٧٩٠٤٩٢٠٤٩٣٠٤٩٥٠٤١٠٣٠٤١٢٣ — ٤١٢٥٠٤١٢٨
 ٤١٤١٠٤١٤٢٠٤١٤٧٠٤١٤٨٠٤١٥٠ — ٤١٥٣٠٤١٨٣٠٤١٩٢٠٤٢٠٤ — ٢٠٩
 كتب ومباحث في الفنون الإيرانية : ٤١٠٠٤٣٢٠٤٤٣٠٤٧٠٤١٠٤٠٤١١١
 ٤١١٢٠٤١٣٧٠٤١٥٧٠٤١٦٥ — ٤١٦٧٠٤١٨٩٠٤١٩٠٤٢٠٤ — ٢٠٥
 ٤٢١٦٠٤٢١٧٠٤٢١٩٠٤٢٢١

تأثير الفنون الاربابية على غيرها من الفنون : ٤٧-٤٨-٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-٩٥-٩٦-٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠١-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٠٧-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١-١١٢-١١٣-١١٤-١١٥-١١٦-١١٧-١١٨-١١٩-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٢٥-١٢٦-١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨-١٣٩-١٤٠-١٤١-١٤٢-١٤٣-١٤٤-١٤٥-١٤٦-١٤٧-١٤٨-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٣-١٥٤-١٥٥-١٥٦-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٧٢-١٧٣-١٧٤-١٧٥-١٧٦-١٧٧-١٧٨-١٧٩-١٨٠-١٨١-١٨٢-١٨٣-١٨٤-١٨٥-١٨٦-١٨٧-١٨٨-١٨٩-١٩٠-١٩١-١٩٢-١٩٣-١٩٤-١٩٥-١٩٦-١٩٧-١٩٨-١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٠٢-٢٠٣-٢٠٤-٢٠٥-٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢٠٩-٢١٠-٢١١-٢١٢-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٥٩-٢٦٠-٢٦١-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٧٩-٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٠-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥-٢٩٦-٢٩٧-٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠-٣٠١-٣٠٢-٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥-٣٠٦-٣٠٧-٣٠٨-٣٠٩-٣١٠-٣١١-٣١٢-٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨-٣١٩-٣٢٠-٣٢١-٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥-٣٢٦-٣٢٧-٣٢٨-٣٢٩-٣٣٠-٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥-٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١-٣٤٢-٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨-٣٤٩-٣٥٠-٣٥١-٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤-٣٥٥-٣٥٦-٣٥٧-٣٥٨-٣٥٩-٣٦٠-٣٦١-٣٦٢-٣٦٣-٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧-٣٦٨-٣٦٩-٣٧٠-٣٧١-٣٧٢-٣٧٣-٣٧٤-٣٧٥-٣٧٦-٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩-٣٨٠-٣٨١-٣٨٢-٣٨٣-٣٨٤-٣٨٥-٣٨٦-٣٨٧-٣٨٨-٣٨٩-٣٩٠-٣٩١-٣٩٢-٣٩٣-٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦-٣٩٧-٣٩٨-٣٩٩-٤٠٠-٤٠١-٤٠٢-٤٠٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٠٦-٤٠٧-٤٠٨-٤٠٩-٤١٠-٤١١-٤١٢-٤١٣-٤١٤-٤١٥-٤١٦-٤١٧-٤١٨-٤١٩-٤٢٠-٤٢١-٤٢٢-٤٢٣-٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦-٤٢٧-٤٢٨-٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢-٤٣٣-٤٣٤-٤٣٥-٤٣٦-٤٣٧-٤٣٨-٤٣٩-٤٤٠-٤٤١-٤٤٢-٤٤٣-٤٤٤-٤٤٥-٤٤٦-٤٤٧-٤٤٨-٤٤٩-٤٥٠-٤٥١-٤٥٢-٤٥٣-٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦-٤٥٧-٤٥٨-٤٥٩-٤٦٠-٤٦١-٤٦٢-٤٦٣-٤٦٤-٤٦٥-٤٦٦-٤٦٧-٤٦٨-٤٦٩-٤٧٠-٤٧١-٤٧٢-٤٧٣-٤٧٤-٤٧٥-٤٧٦-٤٧٧-٤٧٨-٤٧٩-٤٨٠-٤٨١-٤٨٢-٤٨٣-٤٨٤-٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٨٩-٤٩٠-٤٩١-٤٩٢-٤٩٣-٤٩٤-٤٩٥-٤٩٦-٤٩٧-٤٩٨-٤٩٩-٥٠٠-٥٠١-٥٠٢-٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥-٥٠٦-٥٠٧-٥٠٨-٥٠٩-٥١٠-٥١١-٥١٢-٥١٣-٥١٤-٥١٥-٥١٦-٥١٧-٥١٨-٥١٩-٥٢٠-٥٢١-٥٢٢-٥٢٣-٥٢٤-٥٢٥-٥٢٦-٥٢٧-٥٢٨-٥٢٩-٥٣٠-٥٣١-٥٣٢-٥٣٣-٥٣٤-٥٣٥-٥٣٦-٥٣٧-٥٣٨-٥٣٩-٥٤٠-٥٤١-٥٤٢-٥٤٣-٥٤٤-٥٤٥-٥٤٦-٥٤٧-٥٤٨-٥٤٩-٥٥٠-٥٥١-٥٥٢-٥٥٣-٥٥٤-٥٥٥-٥٥٦-٥٥٧-٥٥٨-٥٥٩-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٦٤-٥٦٥-٥٦٦-٥٦٧-٥٦٨-٥٦٩-٥٧٠-٥٧١-٥٧٢-٥٧٣-٥٧٤-٥٧٥-٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨-٥٧٩-٥٨٠-٥٨١-٥٨٢-٥٨٣-٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦-٥٨٧-٥٨٨-٥٨٩-٥٩٠-٥٩١-٥٩٢-٥٩٣-٥٩٤-٥٩٥-٥٩٦-٥٩٧-٥٩٨-٥٩٩-٦٠٠-٦٠١-٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٧-٦٠٨-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣-٦١٤-٦١٥-٦١٦-٦١٧-٦١٨-٦١٩-٦٢٠-٦٢١-٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٢٥-٦٢٦-٦٢٧-٦٢٨-٦٢٩-٦٣٠-٦٣١-٦٣٢-٦٣٣-٦٣٤-٦٣٥-٦٣٦-٦٣٧-٦٣٨-٦٣٩-٦٤٠-٦٤١-٦٤٢-٦٤٣-٦٤٤

४४. ८४.४ — ४.३ ८१०७

العبارة : ٤٥٩ - ٦٤ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٨٩ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤

TIE 6199 61AA 61AY 61AO 61AS

التصميم بر: ٤٥ ٤٩ - ٣٣ ٤٣٧ - ٤٧ ٤٢ ٤٧٣ ٤٩٩ ٤٠٠

6173 6109 6122 6123 6138 6129 6135 6117 6109

Р.А.СР.У.СР.Р — Р.А.СР.У.СР.Р — Р.А.СР.У.СР.Р — Р.А.СР.У.СР.Р

التجريد : ٢٩ ٢٧ ٢٧ ٢٩ ٢٨ ٢٨ ٢٨ ٢٨

۳۳۳ ۶ ۱۵۹ ۶ ۱۵۸ ۶ ۱۱۷ ۶ ۲۸ : ۱۱۱

السجاد : ٦٣ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٧٧ ٦٨٢ ٦٨٤ ٦٠٢ ٦٠٧ ٦١٨ ٦١٢٠

7.9 6195 61A. 6172 617. 6121

الخلف : ٤٨٦ ٤٩٠ ٤١١٥ ٤١٢٢ ٤١٣٦ ١٣٠ ٤١٣٣ ٤١٦٤

7106191-1VA - 1V3

المسوحات : ٥٠ ٦٣ ٦٨١ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦١١٩ ٦١٣٥ ٦١٤٥ ٦١٤٦

213 212 2190 217. 2100 2102

التحف المعدنية والأصباحة : ٦٦٨، ٦٨٥، ٦١٠، ٦٩٨، ٢٢٢

الزجاج : ٥٢ ١٣٣ - ١٣٤

الخشب : ٨٠ : ٦٩

الحصص : ١٧٣ ٦١١٠

الزخارف الكتابية : ٤٩٠ ١٥٨ ٢٢٣

كشاف

آفر جيات : ١٥٢ ٠ ٨٦
 أردبيلي : ٤١٥٥ ٠ ١٥٢ ٠ ٤٤٩ ٠ ٢٨
 ٢٨٢ ٠ ٢٢٢ ٠ ٢٠٨
 أردستان : ٢٢٧
 أرمينية والأومن : ٢٤٧ ٠ ٢٣٣ ٠ ٥٨ ٠ ١٨
 أرنولد Sir Th. Arnold : ١٨٨
 استانبول أو القسطنطينية : ٤ ٦٦ ٠ ٢٥
 ٤١٠٨ ٠ ٤٩٨ ٠ ٤٩٥ ٠ ٤٩٤ ٠ ٤٩٢ ٠ ٤٨٩
 ٤١٩٤ ٠ ٤١٢٩ ٠ ١٢٦ ٠ ١٢٠ ٠ ١١٢
 ٢٢٣ ٠ ١٤٧ ٠ ١٩٢
 أسد الله الأصفهاني : ٢٥٧
 الاسكندر الأكبر : ١١٤٩ - ١٣
 اسكندر سلطان : ٩٦ ٠ ٩٥
 اسكندرية : ٢٩٨ ٠ ٢٩٣
 اسماعيل بن أحمد الساماني : ٤٨
 اسماعيل (الصفوي) : ١٠٢٤ ٦٦ ٠ ٣٦
 ٠ ٢٥٤ ٠ ٢٥١ ٠ ١١٠ ٠ ١٠٨
 ٣١٠ ٠ ٢٧١
 اسماعيل قاشاني (الساج) : ٢٣٢
 آسيا الصفري (الأناضول) : ٤١٨ ٠ ٤١٥
 ٠ ٢٨٨ ٠ ١٥٠ ٠ ٢٢٩ ٠ ٢٦ ٠ ٢٥
 ٢٨٩

(١)

الأراج : ٤٨٩٣ ٠ ٤١٩
 إبراهيم ميرزا : ٦٧
 ابن أبي الخرويش : ١٣٥
 ابن حنبل (مذهبه) : ١٩
 ابن خلدون : ١٤
 ابن المقفع : ٨٠
 أبو حنيفة (مذهبه) : ١٩
 أبو زيد بن محمد أبي زيد (الخزفي) : ١٩٢
 أبو سعيد (السلطان) : ٢٢١
 أبو طالب (الخزفي) : ١٧٩
 أبو طاهر حسين (الخزفي) : ١٩٠
 أيساه : ٢٣٥
 آغا أوغلو (Agha Oglu) : ١٢٩ ٠ ٤٩٥
 أحمد أمين : ٧٩ ٠ ٤٧٥
 أحمد بن (تكني ؟ جامع الأسلحة) : ٢٥٨
 أحمد زكي بك : ١٤٤٦ ٠ ١٤٤١ ٠ ١٤٤٠
 ١٤٧
 أحمد نسوي (أبواب مسجد في تركستان) :
 ٢٦٨
 أفندي (مكتبة الجامعة فيها) : ٨٨ ٠ ٤٣٤

الأقية : ٢٠-٤٤٨-٤٤٧-٤٥١-٤٥٠

٣٠٩

أكبر (فيصر الهند) : ١١٩

الكتيبون : انظر المداخل

أكرامانيل : ٢٩٢-٢٩٤٠

الب ارسلان : ٢٥٢-٤٤٩

البابلو Albarelo : ١٨٢-٤١٧٨

البايوخدا بنسده : ٤٧١-٤٦٠-٤٣٠

٣٠٩-٤٢٨٤-٤٢٠-٥٠١٣٤

آمد (ديار بكر) : ٢٧٩-٤٢١٣

الامضاءات : ٤٠٣-٤٦٣-٤٥٠-٤٤٩

٤١٦٩-٤١٦٨-٤١٦٤-١٤٨-١٣١

٣٠٣-٤٣٠-٢٩٢-٤٤٤-١٨١-٤١٧٥

آمل : ٢١٣-١٨٣-١٨١-٤١٧٥

الأمويون : ٢١٣-٤٧٥-٤٤٧-٤١٣-٥٩

أمير خليل (الذهب) : ٧٢

الانجيل المقدس : ١٣١-٤٨٨

اندجودجيان Indjoudjian : ٢٣٩

اندرييف Andruieff : ٢٦٤

الأنديس واسبانيا : ٤١٤٠-٤٥٥-٤١٥

٢٩٥-٤٢٩٢-٢٩١-٤٢٧٤-٤١٦٩

أنودروان (كسرى) : ١١٤

أوريا والأوريون : ٤٦١-٤٤٩-٤٣٧

٤١٣٧-٤١٣٦-٤١٢٧-٤٨٨-٤٨٤

٤١٥٩-٤١٥٧-٤١٥٠-٤١٤٩

٢٩٧-٢٨٩-٤٢٤٠-٤٢١٠

أشرف (مدينة) : ١٨٢-٤١٨١

أشور : ١١

اصطخر : ١٧٣-٤١٢

إصفهان : ٢٨-٤٣٧-٤٣٠-٤١٠

٤٥١٦٥-٤٤٨-٤٣٧-٤٣٥-٤٠

٤٧٧-٤٦٦-٤٥٨-٤٥٧-٤٥٥-٤٥٤

٤١٢٥-٤١٢٢-٤١٢١-٤١١٤-١١٣

٤٢٠٨-٤٢٠٦-١٥٥-٤١٣٥

٢٢١-٢٢٢٧-٢٢٢٣-٢٢١٣-٢٢١٠

٤٢٨١-٢٧٠-٢٤٤-٢٣٥-٢٢٣٣

٣١٠-٤٢٨٨-٤٢٨٤

الأضرحة : ٤٤٤-٤٣٩-٢٧٠-٣٠-٤١٩

٤٦-٤٧١-٤٤٨-٤٦

أظهر التبريزي : ٦٦

الأعمدة : ٤٤٧-٤٥٠-٤٣٠-٤١٧

٥٣-٥١

الأعريق والفن الأعريق : ٤١٣-١١

٤٢٧٤-٤١٦١-٤١٣٩-٤٨١-٤٨٠

٢٨٧

أفرازياب : ١٦٧

أفريقية : ٢٧٤-٤١٦٩-٤٢٠-١٧-٤١٥

أفغانستان والأفغان : ٤١٥-٤١٣-٤١٠

٢٨٩-٤٩٠-٤٥٩-٤٢٨

آقارضا : ١٢٣

آقا محمود (النساج) : ٢٣٢

آقاميك : ١١٦-١١١

بدر (الخزفي) : ١٨١
 بدر الدين (وزير نجوم) : ٦٧
 البراق : ٢٤١٩١٨٥٠٠١١٧
 برايجوين E. Brangwyn : ٢٩٦
 برج : انظر الأبراج
 بروستانت : ٨٢
 برونشتاين Leo Bronstein : ٢٥٨
 تشر فاروس : ٤٨
 التبريق المعدني (الخزف ذو) : ٢٣٤٢٠٠١٧
 - ١٨٥٠١٧٢ - ١٦٨٠٥٧٠٥٦
 ٢٢٩٠٠٢٠٧٠٢٠٦٠٢٠٢٠١٨٨
 ٢٩٢
 بصا : ٢١٢
 بقداد : ٢٢٧٠٢٣٠١٩٠١٧٠١٢
 ٠٨٦ - ٨٤٠٢٦٠٢٧٠٢٣٢٠٢٩
 - ٢٩٠٠٩٣٠٩١٠٩٠
 بكي Wilfred Buckley : ٢٦١
 البدقية (وكاتدرائية سان مارك) : ٠١٢٧
 ٢٩٢٠٢٦١٠٢٥٠٠٢٣٣٠١٥٥
 بليون Laurence Blyon : ١٢٩
 بلساج ، الصكوتس Cantosso de
 ٩٩ : Bèlague
 بهرام جور : ٠١٠٠٠٢٠٠٢٢٠٠١٢
 ١٩٨٠١١٥
 بهرام ميرزا : ١٢٠
 بهرامى : ١٤٩

أورفيو Orvieto : ٢٨٩
 الأوزبك : ١٠٨٠١٠١
 الأوبنور : ٢٢
 ايان محمد (السياج) : ٢٢٩
 ايتنجهاوزن Ettinghausen : ٠١٠٣
 ١٩٠٠١٢٣
 إيطاليا : ٢٩٢٠٢٨٩٠٨٤
 الايكولوجيا (مذهب كاسري الصور) : ٨٢
 الابطنانية (الأمر) : ٩٠٠٢٧٠٩
 آية خاتة : ٢٩
 الأيوبيون : ٧٦

(ب)

بار : ١٠٢
 البارثيون : ٩
 بارلو J.A. Barlow : ١٩٠
 باكو : ٢٨٨
 باور Marius Bauer : ٢٩٦
 بايسقر : ٠٩٨ - ٩٥٠٧٢٠٦٧٠٦٦
 ٢١٠٠١٢٥
 بيجان Bajan : ١٢٣
 بخاري : ٠١٦٦٠١١٠ - ١٠٨٠٨٨٦
 ٢٨١٠٢١٥
 بخنكين (أو منصور) : ٢١٥
 بدر (صانع الخزاف الجصية) : ٥٥

(ت)

التأثريون impressionistes : ١٣٠

تافرنيه Tavernier : ٢٦٣

تجوير : ٤٥٧ ٤٤٠ ٤٣٧ ٤٣٣ ٤٣١

٤٩٦ ٤٩٣ ٤٩١ - ٨٨ ٤٨٦ ٤٦٧

٤١١١ ٤١٠٨ ٤١٠٧ ٤١٠٣ ٤٩٨

٤١٥٣ ٤١٣٤ ٤١٢٠ ٤١١٢

٤٢٠٦ ٤١٥٨ ٤١٥١ ٤١٤٥

٤٢٢٣ ٤٢٢١ ٤٢٢٠ ٤٢٠٩

٤٢٧٠ ٤٢٥٤ ٤٢٢٩ - ٢٢٧

٢١٠ ٢٣٠ ٢٢٨٩

التجليد والمجلدون : ٤٤١ ٤٤٠ ٤٣٧

٤١٢٨ - ١٣٢ ٤٩٧ ٤٩٦ ٤٧٢

٢٩٢ ٤١٥٢

التذهيب والمذهيبين : ٤٣٧ ٤٣٣ ٤٣٢

٤١٥٢ ٤٩٦ ٤٧٣ - ٦٨ ٤٤٠

٢٨٢ ٤١٨٧

الترك : ١٣٧ ٤٨١ ٤١٨ ٤١٤

التركيبان : ٤١٣٢ ٤٥٩ ٤٢٢ ٤٢١

٤٢٦٤ ٤٢١٥ ٤١٧٣ ٤١٦٦

٢٨٩ ٤٢٨١

التركيب : ١٠٦ ٤٩٣

تركيا : ٤١٣٩ ٤١٣٧ ٤١٣٠ ٤٧٦ ٤٢٦

٢٥٣ ٤١٤٧ ٤١٤٠

قصر : ٢٢٠ ٤٢١٣ ٤١٤٥

قسي (رسوم السحب الصينية) : ٤١٥٢ ٤٨٧

٤٢٢٠ ٤١٥٩ ٤١٥٧ ٤١٥٤

٢٨٦ ٤٢٨٥

يزاد : ٤١٢٦ ٤١١٥ - ١٠٠ ٤٤٠

٢١٠ ٤١٤٦

البيولوجية (الأسرة) : ١٠

بورنسكي Bobrinsky : ٢٤٣ ٤٢٣٩

البوذية : ٢٩١ ٤٨٨ ٤٧٦ ٤٥٨

بويد (شو) : ٩

بريفلطة : ٤٧٠ ٤٢٦ ٤١٣ - ٦١

٤٢١١ ٤١٤٢ ٤١٣٩ ٤١٣٢ ٤٨٢

٢٨٩ ٤٢٨٧ ٤٢٧٦ ٤٢٧٥

برون : ١٢٩

(ب)

بارافيتشي Madune Paravicini : ١٥٨

باريش وطن Parish Watson : ٤١٢٥

١٩٠ ٤١٧٨

برسبوليس : ١٢

بليزري A. Pillsbury : ١٨٦

بوب A. U. Pope : ١٥١ ٤١٣٤

بوزي Jean Pozzi : ٢٣٩

بوتيه Pottier : ١٨٢ ٤١٨١ ٤١٧٤

بولدي بوزولي Poldi Pozzoli : ٤١٤٢

١٥٦ ٤١٥٢ ٤١٤٣

بولندي والأخوة البولندية : ٢٣٣ ٤١٥٥

بيرو دلا فالو Pietro della Valle : ٥٩

بيربونت مورجان Pierpont Morgan : ٨٦

التصوير :

حكمة في الاسلام : ٨٣-٧٤

المدرسة السلجوقية أو مدرسة العراق أو بغداد :

١٨٩ ٤٨٩-٨٤٤٣٣٤٢٥٤٢٢٤٢١

١٨٩

المدرسة الإيرانية النورية : ٤٢٤٤٣٣

١٠٤٤٩٣-٨٦٠٨٤

المدارس النعمانية : ٤١١٠-٩١٤٨٤

١٣٠

المدرسة الصفوية : ١١٠٤٨٤٤٤٠-

١٣٠٤١٢٧

نماذج الصور الإيرانية : ١٣١-١٢٧

الموضوعات الدينية : ١٢٧٤٨٢٤٨١

التصوير الخائلي : ١٢٣٤٨٢٤٦١-٥٨

التطبيق (تعليم المبادئ أو تزيينها أو تكميلها

بغيرها) : ٢٤٣٤٣٤٤٣٣٤٢٢

التعليق (الحمد) : ٦٥-٦٣

التكفيت : انظر التطبيق

تنج (أو طنج ، الأسرة الصينية) : ١٧٣

تورولك : ٤٤٤٤٣٥٤٣٠-٣٨٠٩

٤٩٦٤٩٣٤٩٢٤٨٦٤٦٦٤٦٠

٢٦٨٠٢٦٢٤١٣٤٤١٠٨٤١٠١

التيور يون : ٤٨٦٤٦٧٤٦٠٤٥٧

٤١٣٥٤١٠٨٤١٠١٤٩٦٤٩٣

٢٤٩-٢٤٦٤٣٢٤٤٢٢٣٠٢٢١

H. Taine : ٣٠٦٤٨١

(ث)

الثقافة (محلة) : ١٤٠

(ج)

جاي : ١٠٩٤٤٠

جيرى (خزف) : ٤١٨١-١٧٩٤٢٤

٢٨٩

جيريل (عليه السلام) : ١١٧

جرينيدل Grünwedel : ٢٢

الجلس : ١٢٩٤٤٤٤٣٢٤٢٠٤١٧

٧٠٤٦٠٤٥٥-٥٣

جعفر التبريزي : ٩٨٤٦٦

الخلاثيون : ٤٩١٠٩٠٤٢٨٤٩

٩٣

جلبكجان Gulbenkian : ٩٥

جلفا : ٥٨

جلود الكتب : انظر التجليد

جنتر Gunther : ١٨١

جنگيز خان : ٢٩٤٢٧

جنيد نقاش السلطاني : ٩١

جها نجير : ١٢٣

جوشقان قالي : ١٥٠

جوهر شاد (جامع) : ٤٥٢٤٣١

٣٠٩

جول ستون : ٥٨٤٣٩

(ح)

- حاتم (الخزفي) : ٢٠٧
 حاج محمد نقاش (مولانا) : ٧٢
 حاجب سعود بن أحمد (صانع التحف المعدنية) : ٢٤٤
 حاجي (صانع التحف المعدنية) : ٢٥٦
 الحاجي الأخطايش (صانع التحف الخشبية) : ٢٦٧
 حافظ الشيرازي : ١١٦٤١١٢٤٩٢ : ١٤٢
 حبيب الله مشهدى : ١٢٦
 الحجر : ٤٤٠١٧-٤٦
 الحدائق : ١١١١٥٩٤٢٧٠٤٦٤٣٩ : ٢٩٩
 الحديث النبوي : ٧٥٤٧٤
 حسن البغدادي (مولانا) : ٧٢
 حسن بن سليمان الاصفهاني (صانع التحف الخشبية) : ٢٦٨
 الحسن بن عريشاه (الخزفي) : ١٩٢
 حسن القاشاني (صانع التحف المعدنية) : ٢٥٢
 حسين (الشاه) : ٢٨
 حسين (الخزفي) : ١٩٠
 حسين (النساج) : ٢٢٩٠٢٢٨
 حسين بن علي بن أحمد (الخزفي) : ١٩٣

- حسين ميرزا (بيقرا) : ١٠٠٤٦٦-١١٠٢
 ١٠٩٤١٠٦٠١١٥
 الحداثر : ١٦٥٤١٦٤
 حلب : ٦٦٤٢٣
 الحرا (قصر) : ٢٢
 الحلي : ٢٧٠
 الحمامات : ٨٣٠٦١
 حرة (قصة الأمير) : ١١٩
 حيدر نقاش : ١٢٥
 حيدر (مسجد) : ٥٥

(خ)

- خاجا طوريان (سركيس) : ٦١
 الخانات : ٤٨٤٤٦٤٤٤٤٣٩ : ٤٨٤٤٦٤٤٤٤٣٩
 خوانسان : ٤١٠٨٠٨٩٠٢٢٤١٤٤٩ : ٢٦١٠٢٢٤١٤٢٢٣٠١٥٧
 خريجو : ٥٨٠٢١
 الخزف : ٤٢٣٤٢٣٤٢٥-٢٣٤١٧ : ٤٢٣٤٢٣٤٢٥
 ٤٧٢٤٧٠٤٥٧٤٥٦٤٤٩٤٤١
 ٤٧٧-١٦١-١٥٦٤١١٤٤٧٧ : ٢٨٤٤٢٨٢
 خسرو : ١٩٦٤١١٥٠١١٤٤٢٥ : ١٩٦٤١١٥٠١١٤٤٢٥
 الخشب : ٤٤-٤٤٦٤٤٩٤٤٦ : ٤١٣٢٤٤٩٤٤٦
 ٢٨٥٠٢٨٣٠٢٦٩-٢٦٣٠١٣٢ : ٢٨٥٠٢٨٣٠٢٦٩-٢٦٣٠١٣٢
 الخط : ٦٨-٦٢٤٢١٤٢٠ : ٦٨-٦٢٤٢١٤٢٠
 الخلقاء الزاشدون : ٧٥

- ديماند : Diamond : ٩٩
 ديموت : Demotte : ٨٩٠٨٨
 الديوانى (الخط) : ٦٧
 (ذ)
 الذهب : ٢٧٠٠٩١٣٢٠٢٣
 تحريم الأواني الذهبية والفضة : ١٦٩
 (ر)
 رابنر : Rabenon : ٢٦٥
 الراوندى (الخطاط نجم الدين) : ٢٨٠
 رستم (نقش) : ١٢
 رشت : ٢٢٧
 رشيد الدين (الوزير المغولى) : ٤٨٨٠٣٣
 ٩١
 رضا (الامام) : ١٩٣٠٧٧٠٥٦
 رضا خان بهلولى (جلالة الشاه) : ٣١٠٠١٠
 رضا عابدى : ١٢٣٠١٢١٠٤٥٠٢٧
 ٢٣١-٢٢٩٠٢٠٦٠١٢٦
 رفايل : Oscar Raphael : ٢٠٢٠١٨١
 الرقة : ٢٣
 الرنوك : ٢٤٩
 الرها : ١٢
 روبنز : Rubens : ١٤٤
 روتشيلد : Maurice de Rothschild : ١١٧
 روح الله ميرك نقاش : ١٠١

- الخلنج : ٢٦٤
 خواجه عبد العزيز : ١١٣٠١١٢
 خواجوا كرماني : ٩١
 خوارزم (ملوك) : ١٨٤٠٢٧٠٩
 خوزستان : ٢٦٦٠٢١٣٠١٦٦
 خوقند : ٢٦٩
 (د)
 دار الآثار العربية : ٤١٨١٠١٩٠٠٤١٥٩
 ٤١٩٨٠١٩٥٠١٩٤٠١٩٠٠١٨٨
 ٠٢٦٥٠٢٣٨٠٢٢٨٠٢٢٠٢٤٢٠٠
 ٢٩١٠٢٨٦٠٢٦٦
 دار الكتب المصرية : ٤٩٤٠٧٣٠٤٧١
 ٢٨٤٠١٠٨٠١٠٦٠١٠٤
 دارا : ١٠٥
 دافيد (مجموعة) : ١٩٠
 الدشقى (الخط) : ٦٧
 دطى : ١١٩٠٢٠
 دماوند : ٤٨
 دمشق : ٦٦٠٢٩٠٢٣
 دنجوال : Mrs. Kenneth Dingwall : ٢٠٩
 درست محمد : ١١٢
 دولت آباد : ٦٧
 ديهنام : Sir Ernst Dichenham : ١٧٨
 ديوريت (معهد الفن بها) : ٢٥٢

سليم الأول : ٢٥٤ - ٢٥١
 سليم الثاني : ١٤٣
 سليمان الأول (القانوني) : ٢٥٨ - ١٢٠
 صفر قند : ٤٥٧ - ٤٣٣ - ٤٣٠ - ٤٢٩ - ٤٢١
 - ٩٦ - ٩٣ - ٩٢ - ٨٦ - ٨٣ - ٨٠ - ٧٧ - ٧٤ - ٧١ - ٦٨ - ٦٥ - ٦٢ - ٥٩ - ٥٦ - ٥٣ - ٥٠ - ٤٧ - ٤٤ - ٤١ - ٣٨ - ٣٥ - ٣٢ - ٢٩ - ٢٦ - ٢٣ - ٢٠ - ١٧ - ١٤ - ١١ - ٨ - ٥ - ٢ - ١
 ٢٨١
 صنع (أسرة) : ٢٠١
 حنجر (السلطان السنجوق) : ٤١٠ - ٩٠ - ٤٨
 ١١٥
 السنيون والمذهب السني : ٤٣٦ - ١٩٤ - ١٨
 ١٠٨ - ٧٧ - ٧٥ - ٤٧
 سورية والشام والسوريون : ٤١٩ - ١٧٤ - ١٥
 ٤١٨٢ - ٤١٣٤ - ٤٠٢ - ٤٠٥ - ٤٠٢
 ٤٢٧٤ - ٤٢٦٣ - ٤٢٤٦ - ٤٢٤٥ - ٤٢٢٣
 ٢٩٤ - ٤٢٩٠ - ٤٢٨٧ - ٤٢٨٥
 الشمس (مدينة Susa) : ١٩٢
 ٤٢٢٠ - ٤٢١٢ - ٤١٧٣ - ٤١٧٠
 ٢٦٠
 سوق : انظر الأسواق
 البيت (قبائل Scythians) : ٢٧٧
 ميد على : ٩٤٦
 ميد ميرقاش : ١١٢
 السيوف : ٤١٠ - ٣٥ - ٢٤
 السيلادوك : ٢١٠

ستريجوفسكي J. Strzygowski : ٢٩٣
 ٢٩٤
 ستورا Stora : ٢٤١
 السجاد : ٤٧٠ - ٤٤٠ - ٤٣٤ - ٤٣٢ - ٢٥
 ٤١٣٦ - ٤١١٤ - ٤٩٨ - ٤٧٧ - ٤٧٢
 ٢٩٢ - ٤١٦٣ - ٤١٦٠ - ١٢٩
 صيخان : ٨٣
 البحر : ٧٩
 السريداريون : ٩
 سغدي : ١٠٤ - ٩٨ - ٩٨٠ - ٤٧٣
 السقوف : ٤٥
 السلاجقة : ٤٣٧ - ٤٢٢ - ٤١٩ - ٤١٨ - ٤٩
 ٤٦٣ - ٤٥٩ - ٤٥٧ - ٤٥٤ - ٤٤٧ - ٣٠
 ٤١٤٨ - ٤١٣٩ - ٤١١٥ - ٤٠٨٥ - ٤٧٠
 ٤٢١٦ - ٤١٨٤ - ٤١٧٦ - ٤١٦١
 ٤٢٦٧ - ٤٢٦٦ - ٢٤٦ - ٢٤٢
 ٣٠٩ - ٢٨٨ - ٢٧٣
 السلاح : ٢٥٨ - ٢٥٣ - ٤٤١ - ٤٢٥ - ٤٣٤
 سلطان على المشهدي : ١٠٥ - ٤٦٦ - ٤٣٤
 سلطان محمد (المصور) : ٤١١٢ - ٤١١١
 ٤٢٢٦ - ٤١٤٦ - ٤١١٨ - ١١٤
 ٢٢٧
 سلطان محمد نور : ١١٣ - ٦٦
 سلطان باد : ٢٠٥ - ٢٠٣ - ٤٥٧
 سلطانة : ٤٢٢٧ - ٤٢٠٥ - ٤١٨٦ - ٦٠ - ٤٣٠
 ٣٠٩ - ٤٢٧٠

الطراز الخوري : ٤٢٤٩٤٢٠٤٤١٥

٣٠٠٤٢٦٧

الطراز بن والقطون : ٢٢٦٤٢٣٤

طرفان : ٢٥٣٤١٣٢٤٢٢

طهرى الثاني : ١٨٤٤٥٥

طهران : ٤٩٨٤٩٧٤٦١٤٥٩٤٢٤

١٢٣٤١٢١

طهاسب : ٤١٠٦٤١٠٣٤٨٩٧٣

١١٠ - ١١٤ - ١١٩ - ١٢٣

٣١٠٤٢٢٦٤١٢٧

طوب والاجر : ٤٤٦٤٤٣٢٤١٧ - ٤٤٦

٢٨٣٤٢٨١٤٥١

طوبقايرى سراى باستانبول : اختر متحف

(ع)

عباس الانجى : ٤٥٨٤٣٩٤٣٧٤٣٦

٤١٤٩٠١٢٣ - ١٢١٤٦١٤٦٠

٤٢٣٣٤٢٣١٤٢٢٩٤٢٠٨٤١٥٣

٣١٠

عباس الثاني : ٢٣٢٤١٢٦٤٨٤

عباسيون : ٢٧٤١٧٤١٤٤١٣٤٩

٢٩٠٤٢٤٦٤٢١٢٤٥٤٤٤٨

عبد الصمد الشيرازى : ١١٩

عبد العزيز الشيبانى : ١٠٩

عبد العزيز (النساج) : ٢٢٢

عبد الله الشيرازى (مولانا) : ٧٢

عبد الله (المصور والمذهب) : ١١٠

٤١٩١٤١٣٦٤١٣١٤١٣٠

٤١٧٦٤١٧٤٤١٧٣٤١٦٦

٤٢١١٠٢١٠٤٢٠٨٥٣٠٧٤٢٠٤

٤٢٢٤ - ٢٢٢٤٢١٩٤٢١٦

٤٢٧٧٤٢٧٣٤٢٢٢٤٢٢٦

٣٠٤٢٢٩٨٤٢٩١٤٢٨٦٤٢٨٥

(ض)

ضريح : انظر الأضرحة

(ط)

طاقستان : ٧٧

طاووس (عرش) : ٢٧١

طبرستان : ٢٦٤

الطراز الاسباني المغرب : ٢٢٤١٥

الطراز الايراني التتري : ٣٠٠٤١٦٤١٥

الطراز التركى العثمانى : ٤٢٩١٤٢٧٢٤١٥

٣٠٠

الطراز السلجوقى : ٤٢٦٤١٨٤١٦٤١٥

٣٠٠٤٣٤

الطراز الصفوى : ٤٤١٤٣٦٤١٦٤١٥

٣٠٠

الطراز الطولونى : ٣٠٠٤٣٦٨٤٢٦٤٤١٧

الطراز العباسى : ١٧ - ١٥

الطراز الفاطمى : انظر «الفاطميون»

الطراز المغولى الهندى : ٣٥ - ٢٧٤١٥

٣٠٥

على إبراهيم باشا : ٤٧٤١ - ٤٧٤٥ - ٤١٢٢٤٥
٤١٧١ - ٤١٧٨ - ٤١٨٠ - ٤١٨٣ - ٤١٩٠
٤١٦٥ - ١٩٩ - ٢٠١

على بن أبي طالب : ٦٩

على بن جعفر (ضريحه) : ٥٥

على الحسيني كاتبي : ١٩٣

على بن صوفي الباساني (صانع التحف الخشبية) :
٢٦٩

على بن محمد بن أبي طاهر (الخرقي) : ١٩٣

على بن محمد أبي زيد (الخرقي) : ١٩٢

على بن يوسف (الخرقي) : ١٩٠

العمارة والبناء : ٢٩ - ٤٢٣٣ - ٤٢١ - ٤٢١
٤١٤٦ - ٤١٦٣ - ٤٢٨٣ - ٢٨٨ - ٢٩٤

٢٩٥

عمر الخيام : ٢٦٤١٩

عمود : انظر الأعمدة .

(غ)

غازان خان : ٣٠٩٤٨٦

الغرب (والقنون القرية) : ٤١١٤١١

٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٤٢ - ٤٤٧ - ٤٤٩ - ٤٥٠

٤٥٣ - ٤٦٧ - ٤٧٣ - ٤٧٨ - ٤٨١

٤٨٢ - ٤٨٤ - ٤٨٢ - ٤٨٢ - ٤٨٢

٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣

٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣

٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣

٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣ - ٤٨٣

الغزالي : ٢٦

عبد الله (النساج) : ٢٢٨ - ٢٢٩

عبد الله بن علي بن محمد بن أبي طاهر (الخرقي) :
١٩٢

عبد الله بن محمد بن محمود الحمداي : ٤٧١
٢٨٤

عبد الله بن محمد بن عبد الله (الخرقي) : ١٩٣

عبد الله بن مير علي التبريزي : ٦٦

عبد المطلب (المرويش) : ١٢٤

عبد الملك بن توح (أمير خراسان) : ٢١٥

عبد الواحد (الخرقي) : ٢٠٩

عبد الوهاب عزام : ١٢٩

العمانيون (الأتراك) : ٤٣٦ - ٤٣٦ - ٤٣٦

٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٢ - ٣١٠

العراق (وبلاد الجزيرة) : ١٥٤١٥

٤١٩ - ٤٢٣ - ٤٢٧ - ٤٣٧

٤٣٩ - ٤٤٤ - ٤٤٨ - ٤٤٨ - ٤٤٨

٤٩٠ - ٤٩٠ - ٤٩٠ - ٤٩٠ - ٤٩٠

٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٨ - ٤٢٨ - ٤٢٨

العرب : ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٤ - ٤١٤ - ٤١٤

٤٨٥ - ٤٨٥ - ٤٨٥ - ٤٨٥ - ٤٨٥

العرجي (الشاعر) : ٢١٢

عز الدين (صانع التحف الخشبية) : ٢٦٨

عند الدولة : ٢٦٦ - ٢٦٦

العنود : ٤١٧ - ٤٢٠ - ٤٤٨ - ٤٤٨ - ٤٤٨

طوبان (ضريح) : ٥٥

على القاشاني (النساج) : ٢٢٢

فيرونا Verona : ٣٤

فينيه Vignier : ١٧٤

فيت : جامنون G. Wiet : ٤٣٠ ٤٧

١٩٦ ٤١٩٤ ٤١٤٣ ٤٨٢

(ق)

قاسم على : ١٠٨-١٠٧

قاشان : ١٠٤٥ ٤٥٧ ٤٣٣ ٤٢٠

٤١٦٤ ٤١٥٤ ٤١٥٢ ٤١٥١

٤١٧٩ ٤١٧٧ ٤١٧٦ ٤١٧٢

٤٢٢٣ - ٢١٣ ٤٢٠٦ - ١٩١

٤٢٢٢ ٤٢٣١ ٤٢٢٨ ٤٢٢٧

٢٣٥ ٤٢٣٤

القاشاني : ٤٠١٢٣٣٤٢٢٤٢٢٤٢٠

٤٧٧٤٥٨ - ٥٦ ٤٥٣ ٤٥١ ٤٤٤

٢٨٨ ٤٢٨٢ ٤١٧٢ ٤١٦٢

القاهرة : ٦١ ٤٥٠ ٤٢٣

القباب : ٤٣٩ ٤٣٧ ٤٣٠ ٤١٩ - ١٧

٣٠٩ ٤٥٣ ٤٥١ ٤٤٧ ٤٤٥ ٤٤٠

القبط (والعصر القبطي في مصر) : ٤٧٠ ٤١٣

١٣٣ ٤١٣٢

القبوات : ٥١ ٤٥٠ ٤٤٨ ٤٤٧ ٤٢٠

القرآن الكريم والآيات القرآنية : ٤٦٢

١٥٨ ٤١١٧ ٤٧٤ ٤٦٩ ٤٦٣

القرغيز : ١٨

قروين : ٤١١٢ - ٥٦ ٤٥٥ - ٤٥

٢٨١ ٤٢٢٨ ٤٢١٢

الغزوية (الدولة) : ٢٧٣ ٤١٥٧ ٤١٤٨ ٤٩

الغوريون : ٩٠

غبات (النساج) : ٢٢٩ ٤٢٢٨

غبات الدين أحمد بن هادي الجلازي : ٩١ ٤٩٠

غبات الدين المصور : ٢٢٤ ٤٩٩

غبات الدين جامي (صانع السجاد) : ١٤٢

(ف)

فارس (إقليم) : ٢٦٦ ٤٢٨ ٤٩

الفاطميون (والطراز الفاطمي) : ٤٢٤ ٤١٥

٤٢٤٦ ٤٢٤٠ ٤٢١٣ ٤٧٦ ٤٣٠

- ٢٩٠ ٤٢٦٤ ٤٢٦٢ ٤٢٦١

٣٠٠ ٤٢٩٢

فتح على شاه : ٢٧٠ ٤١٣٦ ٤١٢٧ ٤٧٧

الفرديسي : ٨٠

الفرعية (الفنون) : ٤٢ ٤١٧

فرير (معرض) Free Gallery : ٤١٨٦

٢٦٦ ٤٢٠٢ ٤١٩٠

الفسطاط : ١٦٧

الفسقساء : ٤٥٧ ٤٣٩ - ٣٧ ٤٢٢ - ٣٠

٢٨٢ ٤٢٨١ ٤١٩٥ ٤١٦٢

الفلك : ٩٣

فيكتور Fictor : ١٥٦

(ف)

فلاريان : ١٢

فرايين : ٣٠٩ ٤٥٤ ٤٤٨ ٤٢٣ ٤٣١

كر بلا : ٣٩
الكوت : ٩٠ ٤٢٨ ٤٩
كردستان والكرد : ١٨١ ٤٧٦
كرناسيب (الأمير علاء الدولة) : ٢٦٦
كرمان : ٤٢٠ ٦٤١ ٤٥٥ ٤٦٦ ٤٢٨ ٤٩
٢٦٦ ٤٢٣٥
كلابة (جارية العيل) : ٢١٢
كلجان Kelakian : ١٨٧
كلية ودمية : ٤٩٨ ٤٩٧ ٤٨٩ ٤٩٠
١٣١
كل النيرى : ١٢٠
الكلخ : ٢٠٣
كوارتش Qumritch : ١٢٥
كويجى : ٢١٠ ٤٢٠ ٩
الكوفى (الخط) : ٢٧٩ ٤٦٣ ٢٠ -
٢٨١
كوتل E. Kuhluel : ١٢٥ ٤١١ ٣
الكجانية (الدولة) والكجانيون : ٤٧٩ ٤٩
١٦٢
كيفوركيان Kevorkian : ٤١٠ ٦ ٤٩٣
٢٠ ٢

(ل)

الملاكة : ١٢٦ ٤١٣ ٤٤٩ ٤٤٠
اللقوس : ٢١٩
لورستان : ٢٦٠

القصور : ٤٢٨ ٤٤٦ ٤٤٤ ٤٤٠ ٤٤٠ ٤٣٩
٦١ ٤٥٥ ٤٤٩
قلم كار (المنسوجات) : ٢٣٥ ٤٢٣ ٤
قم : ٤١٧٧ ٤١٦٧ ٤١٤٥ ٤٧٧ ٤٥٥
٢٦٤ ٤٢٤٧ ٤٢٢٠
القناطر : ٤٤
قوام الدين مسعود : ٧٢
القوئية (الغارز) Gohinque : ٤٥
القوقاز : ٢٨٧ ٤٢٥ ٣ ٤١٣ ٩ ٤٣٤
٢٨٨
قونية : ٢٦٧ ٤٢٦ ٤٢٥
القيردان (منير الجامع قيا) : ٣٩٠

(ك)

الكائنات الحية (رسومها وتماثيلها) : ٤١٨
٤٥٨ ٤٥٦ ٤٥٤ ٤٣٥ ٤٢٥ ٤٢٣
٤١٥٢ ٤٨٣ ٧٤ ٤٧٠ ٤٦٠
٤١٧٦ ٤١٧٣ ٤١٧١ ٤١٦٣
٤١٨٦ ٤١٨٥ ٤١٨٠ ٤١٧٩
٢٠٣ ٤٢٧٨ ٢٧٤ ٤١٨٨
كارتيه Cartier : ١١٦ ٤١١٣ ٤١٠ ٦
كازرون : ١١٣
كازرون بك : ٢٧٠
كاسرى الصور (الايكونوكلاست) : ٨٢
كان، القوش Kaim Alphonse : ١٧١
كرباغ : ١٥٣ ٤١٤٥

- ١٩٣٤١٩٢٤١٨٦٤١٨٥٤١٧٨
٢٥٦٤٢٥٢٤٢٢٢٤٢٠٩٤٢٠٨
متحف الأسلحة في استوكهولم : ٢٥٧
المتحف الأثري بتهران : ٤١٦٨٤١٢١ : ٢٦٩
المتحف البريطاني : ٩١٠٧٣٠٦٦ : ٩١٠٧٣٠٦٦
٤١١٨٠١١٧٠١١٤٤١٠٧٤١٠٦
٤١٩٤١٨٧٤١٧٧٤١٧٥٤١٢٣
٢٦٣٨٢٠٧
متحف بناكي : ٢٥٢
متحف بورت دي هال : Porto de Hal : ٢٥٦
متحف ثاولوف : Thaulow : ٢٢٨
متحف بيلفانيا : ٥٤
المتحف التاريخي في دوسلدن : ٢٥٧
متحف جامعة برينستون : Princeton : ٢٠٠
المتحف الحربي في باريس : ٢٥٤
المتحف الحربي ببرلين : Zouglans : ٢٥٤
المتحف الحربي التركي : ٢٥٦٤٢٥٤ : ٢٥٦٤٢٥٤
متحف طوبقايوسراي : ٤١١٣٤٩٢٤٨٩ : ٢٥٨٠٢٥٥٤٢٥٤٤٢٥١
متحف علم الشعوب في ميونخ : ٢٥٤
متحف فريزويليام Fitzwilliam في كامبريدج : ١٧٢
متحف الفن التركي والاسلامي باستانبول : ٢٦٧٤١٣٤٠٩٥
متحف الفنون التطبيقية في بودابست : ٢٢٦

- الأوفر : انظار متحف
لوكوك (فنون) : Von le Gou : ٢٢٢
١٣٢
لويزون : Lewison : ١٨٢
لويس التاسع (معدانة سانت لوى
Baptistère) : ٢٤٨
الليوتورجيا (نظام العمل للشعب) : ٢٩
ليلي : ١٣٤٤١٣٨٠١١٤ : ١٣٤٤١٣٨
ليمان : Ph. Lehmann : ١٩٨
ليون الثالث : ٨٢

(م)

- ماوراء النهر : ١٦٦٠١٠٨٤٤٢ : ١٦٦٠١٠٨٤٤٢
ماتيس : H. Matisse : ٢٧٦
مادريشاه (مدرسة) : ٣٨
المآذن أو المنارات : ٤٤٥٤٣٩٤٣٢ : ٤٤٥٤٣٩٤٣٢
٥٢٤٥١
مارتن : Martin : ١١٣
مارسيه : G. Marcis : ٢٩٧
مازندران : ٤١٨١٤١٧٥٤١٧٣٤٣٨ : ٤١٨١٤١٧٥٤١٧٣٤٣٨
٢٦٩
المأمون : ١٣٤
ماني والماتوية : ٤٧٦٤٦٠٤٥٨٤٢١ : ٤٧٦٤٦٠٤٥٨٤٢١
١٣٣٤١٣٣٤١٠٢٤٨٣٤٧٩
متاحف برلين (القسم الاسلامي منها)
: Islami-che Kunstabteilung
٠١٧٤٤١٩٧٠٩٥٤٥٩٤٥٤٤٢٠

- متحف الفنون الحيلة بيومستن : ١١٨٩٩٩ : ٢٥٢٩١٢٦٩١٣١
- متحف الفنون الزخرفية بباريس : ١٥٤٩٩٨ : ٢٢٧
- متحف الفنون الصناعية في ليرج Kunst- : ١١٠ : gewerbe Museum
- متحف فكتوريا والبرت بلندن : ٤٥٥ : ١٩٣٤١٨٦٩١٧٧٩١٦٧٩١٤٣
- ٢٣٣٩٢٤٧٠٢٠٩٤٣٠٥
- متحف فينا : ٢٥٦٩١٥٤
- متحف قصر أرومهاينايا : ٣٥٧
- متحف قصر جستان : ١٢٤٩١٢٣٩٩٧ : ٢٤٧
- متحف كوفلاندا : ١٧٨
- متحف التوفر : ١٢٠٠١٠٦٤٨٨ : ٢٤٨٩٢١٥٠١٩٠٩١٧٩٩١٦٤
- ٢٨١
- المتحف المتروبوليتان : ١٠٠٩٩٩٥٥٨ : ١٩٧٩١٩٣٩١٧٨٩١٥٤٩١١٣
- ٢٦٨٩٢٦٦٩٢٤٩٩٢٢٩٩١٩٩
- ٢٦٩
- متحف الهرميتاج : ٢٣٧٩١٩٣٩١٦٧ : ٢٥٨٩٢٥٧٩٢٤٣٠٢٣٩
- ٢٦٩٩٢٦٨
- مجنون ليل : ١٢٤٩١١٨٩١١٤
- المحارب : ٤٥٤٩٣٨٩٣٣٩٣٣٩٢٠ : ١٩٣٩١٩٣٩١٨٥٥٥
- المحقق (الخط) : ١٨٧
- محمد (عليه السلام) : ٨١٤٧٥٩٧٤ : ١١٧
- محمد (صانع الأسلحة) : ٢٥٧
- محمد بن أبي طاهر ابن أبي حسن (الخزفي) : ١٩٢
- محمد جعفر (صانع التحف النفيسة) : ٢٧٠
- محمد جوكي (الأمير) : ١٠٠
- محمد حسين هيكل باشا : ٧٥
- محمد خان (النساج) : ٢٢٢
- محمد راسم (المصور الجزائري) : ٢٩٧
- محمد رضا الإمامي (الخزفي) : ٢٠٩
- محمد بن ربيع الدين (صانع التحف المعدنية) : ٢٤٩
- محمد زمان : ١٢٦
- محمد بن الزين (صانع معبدات سنان لوى) : ٢٤٨
- محمد شفيق : ١٢٦
- محمد شمس : ١٢٤
- محمد بن عبد الواحد (صانع التحف المعدنية) : ٢٤٣
- محمد علي التبريزي : ١٢٦٩١٢٥
- محمد بن علي الزابندي : ٩٩
- محمد بن عمرو (النساج) : ٢٢٤
- محمد قاسم التبريزي : ١٢٦٩١٢٥
- محمد بن قلاويون : ٢٢٢

المسيح (عليه السلام) : ٢٣٣٦١٨٨
 المسيحية : ٢٨٥ - ٨١٠٧٦٤٥٨٦٢١
 ٣٠٩٦١٨٨٦١٢٧٠١٢٦
 مشهد : ٤٢٠٦٤١٩٣٤٧٧٤٥٦٤٣١
 ١٣٤٠٢٢٧
 مصر : ٤٣٨٤١٧٤١٥٤١٣٤١١
 ٤١٣٤ - ١٣٢٤٧٦٤٥٢٤٢٩
 ٤٢٤٦٤٢٤٥٢٢١٤٦٦٩٠١٤٠
 ٤٣٨٤٢٧٩٤٢٧٤٤٣٥٣٤٢٤٩
 ٣٠ - ٤٢٩٤٤٢٩٠٤٢٨٧
 مظفر علي : ١١٨٠١١٦
 المظفرية (الدولة) : ٢٨٤٩
 معابد النار : ٥١
 المعز (الخليفة العباسي) : ٤٨
 المعدنية (التحف) : ٤٢٣٤٢٢٤١٧
 ٤٢٠٩٤٧٦٤٧٠٠٣٥٠٣٤
 ٢٩٢٠٢٨٣٤٢٥٩ - ٢٣٧
 المعراج : ١١٧٠٨١
 معز الدين بن غياث (النساج) : ٢٢٩
 المعز لدين الله الفاطمي : ٢١٣
 معين المصور : ١٢٦٠١٢٥
 معين (النساج) : ٢٣٢
 القول : ٤٤٧٤٣٥ - ٢٧٠١٨٤٩
 ٤٩٧٤٩٦٤٩٢ - ٨٦٠٧١٠٦٠
 ٤٢٠٣٤١٨٤٤١٧٦٠١٦١
 ٤٢٤٨ - ٢٤٥٤٢٢٥ - ٢١٩
 ٢٧٣٤٢٦٢

محمد يوسف : ١٢٦٤١٢٥
 محمد بن علي : ٤١٢٦٠١٢١٤١٢٠٤١١٢
 ٢٢٨٠٢٢٦٤٢٠٦
 محمود بن ابراهيم بن عبد الوهاب (الخرقي) :
 ١٨١
 محمود الغزنوي : ٢٦٤٤٥٩
 محمود الكردني (صانع التحف المعدنية) :
 ٢٥٠
 محمود مذهب : ١١٣٠١١٠٠١٠٩
 محمود بن مرتضى الكاتب الحسيني : ٩٥٤٦٦
 المحدث (أكتيسيفول) : ٤١٦٦٠٥٣
 ٢٦٠
 المندراس : ٥٧٤٤٦٤٤٤٣٨٤٣١٤١٩
 المدن (تخطيطها) : ٣٩
 مرانقة : ٢٨٤٤٨٦٠٣٠
 المرايا : ٢٤١٠٢٤٠٠٤٤٩
 المرفعات : ٤١١٣٠١١٠٤٨٩٤٦٣٤٤٠
 ١٢٠
 مروة : ٢٢٠٤٢١٣
 مروان بن محمد (الخليفة الأموي) : ٢٣٨
 ٢٣٩
 المروكية : ٩٥
 المساجد : ٠٣٨٠٣١٠٢٠٤١٨٤١٧
 ٤٩٠٤٥٢٤٤٧٤٤٦٤٤٤٤٣٩
 ٧٩٤٧١
 المستنصر بالله (العباسي) : ١٩

- مير علي الحسيني : ٦٦
 مير علي شير : ١٠٢٤١١١
 مير نظام (النساج) : ٢٢٧
 مير نقاش : ٢٢٧٤١١٨
 ميرزا علي الشيرازي : ١٢٠٠١١٨
 ميرزا نقاش : ٧٢
 الميتا : ٤٢٦٢٤١٦٢٤٣١٤٢٥
 ٢٨١٤٢٧٠
 ميثاق (خوف) : ٥١٩٠٤٨٥٠٢٥٠٢٤
 ١٩٧٤١٩١
- (ن)
 نادرشاه : ٢٧١٤١٠
 ناين (مسجد) : ٤١٣٤٤٥٤١٧
 ٢٧٣٤٢٦٨٤٢٦٤
 النجف : ٣٩
 النحت : ٨٣-٧٤٠٤٢١
 نخجوان : ٥٦
 النماطة : ١٣٢
 نستعليق : ٩١٤٦٦-٦٣
 النسخ : أنظار المنسوجات
 النسخ (الخط) : ٦٣٤٣٣٤٢١٤٢٠-
 ٧٠٤٦٥
 نصيرن أحمد الساماني : ٨٠
 نظام الملك : ٢٦٠١٩
- مقيث (النساج) : ٢٣٢
 المقدور (الخليفة العباسي) : ٤٨
 المقرنصات (الدلايات) : ٤٣٢٤٣١
 ٥٣-٥٠٤٣٨
 مقصود نقاشي : ١٤٣
 المكتبة الأهلية بباريس : ٤١٠٠٤٩١
 ١٢٦٩١٢٤٤١٢١٤١٠٩
 ملك حسين الاصمغاني : ١٢٦
 ملكشاه : ٢٦٠٢٠
 المتصر (الخليفة العباسي) : ٤٨
 منج (أسرة) : ٩٦
 المنسوجات والنسج : ٥٤٠٤٣٧٤١٧
 ٤١٥٠٤١٤٦٤٧٠٤٤٩٤٤١
 ٢٨٢٤٢٨٣٤٢٣٦-٢١١٤١٦٢
 مناوليا : ١٣٣
 المنير (الحرير) : ٢١٧
 منزه : ١٢٩
 مور Mrs. William Moore : ٤٤١٧
 ٢٨١٤٢٢٦٤٢١٨
 الموصل : ٢٤٧٤٢٤٤٤٢٥٤٢٣٠١٩
 مؤتمه خاتون : ٥٦
 الميثولوجيا (علم الاساطير القديمة) : ١٣١
 مير افضل توفى : ١٢٦
 مير سيد علي : ١١٩٠١١٨٠١١٢
 مير علي الشيرازي : ٩١٤٦٦٤٣٤

Herbert : ٢٦٣١٥٩ : هيرت
 Herzfeld : ١٦٨٠٨٣ : هرتزفيلد
 هشت بهشت (قصر) : ٣٩
 هفت دلچيز : ٥٧
 هكلوت Richard Hakluyt : ١٤٠
 هساي : ٩٩٠٩٨٠٩١
 هيايرت : ٩٩٠٩٨٠٩١
 هيايون (اميراطور الهند) : ١١٩
 حسان : ٢٢٠١٤١٤٥٠٧١٤٥٥
 ٢٦٢٠٢٤٥٧٢٤٤٠٢٤١٠١٣٥
 احسان : ٢٢٩٢٢٨٤١٥٠١٢٤١١
 ٤٨٣٠٤٨١٠٧٢٠٦٠٤٥٣٤٥٢
 ٠١٢٤٠١٢٢٠١١٩٤٩٠٠٨٨
 ٢١٥٠٤١٣٩٤١٣٧٠١٣١٢١٢٦
 ٤٢٨٩٤٢٧١٠٢٥٢٤٢٥٠٤٢٣٥
 ٢٩٢
 حوار Clément Huart : ٦٨
 حوفر Ph. Hofer : ١٢١
 حولانكو : ٣٠٠٢٧
 هولبين Hans Holbein : ١٤٤
 هولشتاين جوتورب : Hollstein Gottorp
 ١٥٥
 هومبرج Homburg : ١٠٩

نظامي : ١٠٦٠٤١٠٠٠٤٨٠٤٤٠
 ١١٦٠٤١١٤٠١١٣٠١٠٦
 ١٢٧٠١١٨
 قبل القنايين و هيرت : ١٩٦٠٢٩٠١٥
 ٢٤٣٠١٤٩٠١٣٧
 تهاوت : ١٦٢
 نورمنديون : ٢٩٠
 خوات ربي Nejat Rabbi : ١٦٦
 تهاوير : ٢٠٤٠١٨٣٠٤٩٠٤٥٠
 ٢٤٢٠٢٢٠٠٢١٣
 بيقية : ٨٢
 نيلو niello : ٢٤٢

(هـ)

هاردينج Harding : ١٩٩
 هاتير Havenmayer : ١٩٩
 هجرة القنايين و تهاوير : ١٩٦٠٢٩٠١٥
 ١٢٩٠١٣٧
 هاراري Ralph Harari : ٢٤٧٠٢٤٢
 ٢٥٢٠٢٤٨
 عراق : ٤٦٦٠٦٠٠٥٧٠٢٨٠٤٩
 ٠١٠٢٠٩٦٤٩٤٠٩٢٤٩٠٠٨٥
 ٤١٢٠٤١١١٠١٠٩٠١٠٧٠١٠٥
 ٤١٤٥٠١٣٧٠١٣٥٠١٣١٠١٣٠
 ٤٢٢٣٤٢٢١٤٢٢٠٤١٥٧٠١٥٠
 ٢٠٩٤٢٧٢٠٢٤٤٠٢٤٢٠٢٢٧

٠ ٢٦٦ ٠ ٢٢٥ ٠ ٢٢٣ ٠ ٢٢٢٩

٢٨٤٠٢٨١

بلدي : ١٢٦ ٤٨٩

اليهود : ٧٦٠٧٠

يوان (أسرة) : ٢١٩ ٤٩٦

يوسف بن علي بن محمد بن أبي طاهر (الخزفي) :

١٩١

محمود الأمير يوسف كمال : ٤١٥٨ ٤١٥٢

٢٨٦ ٤١٦٠

يومودافو بولوس Eumorfopoulos : ٤١٧٧

٢٠٥ ٤١٩٦ ٤١٨٥ ٤١٧٨

(و)

واربرج Warburg : ١٨١

الورقي : ٤١٣٢٤٧٠ ٤٦٧ ٤٦٣ ٤٢١

١٣٣

ولي جان : ١٢٠

ويذرود Vernon Wethered : ١٩١

(ي)

ياري المذهب : ٧٣ ٤٧٢

يحيى (النساج) : ٢٢٨

يرد : ٠ ٢٠ ٦٠ ١٥٥ ٠ ٦٦ ٤٥٧ ٠ ٥٤

- ٢٢٧ ٠ ٢٢٣ ٤ ٢١٨ ٠ ٢١٣

فهرس اللوحات

اللوحة	الشكل	
١	١	عقد بجوار المحراب في المسجد الجامع - بنين - حوالى سنة ١٣٥٠ - ١٩٦٠ م.
٢	٢	المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في بنين - حوالى سنة ١٣٥٠ - ١٩٦٠ م.
٣	٣	منارة المسجد الجامع في بنين .
٤	٤	قطاع من قاعة القبة الصغرى في المسجد الجامع باصفهان . مؤرخة سنة ٤٨١ هـ - ١٠٨٨ م .
٥	٥	قبو وعقود في المسجد الجامع باصفهان .
٦	٦	إيوان بالمسجد الجامع في جليجان من سنة ٤٩٨ - ٥١٢ هـ : ١١٠٤ - ١١١٨ م .
٧	٧	جنته قابوس في جرجان . مؤرخة ٥٣٩٧ - ١٠٠٦ م .
٨	٨	قبو مؤمنه خاتون في خنجوان . مؤرخ سنة ٥٥٨٢ - ١١٨٦ م .
٩	٩	برج محمود بن سبكتكين في عزنة . مؤرخ سنة ٥٤٢١ - ١٠٣٠ م .
١٠	١٠	منارة في بسطام . مؤرخة ٥١٤ - ١١٢٠ م .
١١	١١	منارة في سنان من القرن ٥ هـ - ١١ م .
١٢	١٢	قلعة بمر .
١٣	١٣	باب وإيوان في المسجد الجامع باصفهان . من القرون ٨ - ١٠ هـ : ١٤ - ١٦ م .
١٤	١٤	قبر تيمور في صوفند من سنة ٨٠٨ هـ - ١٤٠٥ م .
١٥	١٥	الركن الغربى والاىوان الشمالى الغربى من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد . مؤرخ سنة ٨٢١ هـ - ١٤١٨ م .
١٦	١٦	الاىوان الشمالى الشرقى في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد . مؤرخ سنة ٨٢١ هـ - ١٤١٨ م .
١٧	١٧	منظر تفصيلى في الاىوان الجنوبى الشرقى في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد .

اللوحة	الشكل	
١٦	١٨	منظر داخل في المسجد الجامع بمدينة زرد . القرن ٥٩ هـ — ١١٥ م .
١٧	١٩	رؤية في المسجد الجامع بمدينة زرد . القرن ٥٩ هـ — ١١٥ م .
١٨	٢٠	قصر جهل متون باصفهان . من نهاية القرن العاشر الهجري (نهاية القرن السادس عشر الميلادي) .
١٩	٢١	الباب الخارجي من مسجد الشاه باصفهان . مؤرخ سنة ١٠٥٢ هـ — ١٦١٦ م .
٢٠	٢٢	باب داخلي في مسجد الشاه باصفهان .
٢١	٢٣	منظر داخلي في مسجد الشاه باصفهان .
٢٢	٢٤	ضريح قدم شاه بمدينة أيسابور . من القرن ١١١ هـ — ١٧ م .
٢٣	٢٥	قنطرة في اصفهان . من بداية القرن ١١١ هـ — ١٧ م .
٢٤	٢٦	قبة مدرسة مادرشاه باصفهان . مؤرخة سنة ١١٢٦ هـ — ١٧١٤ م .
٢٥	٢٧	مدخل السوق في مدينة زرد . من بداية القرن الماضي .
٢٦	٢٨	تخطيط ضريح الجار في مدينة ساقلانية .
٢٧	٢٩	تخطيط مدرسة خريجد .
٢٨	٣٠	تخطيط مسجد شاه في اصفهان .
٢٩	٣١	محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة . أصله من جامع الميدان في قاشان . مؤرخ سنة ٩٢٣ هـ — ١٢٢٦ م . وعليه اسم صانع الحسن بن عربشاه . محفوظ في القسم الاملاهي من متاحف الدولة في برلين .
٣٠	٣٢	محراب من القاشاني ذي البريق المعدني من قرامين طيه امضاء علي بن محمد ابن آبي طاهر ومؤرخ سنة ٩٦٣ هـ — ١٢٦٤ م . في مجموعة كوتوركيان Kevorkian .
٣١	٣٣	محراب من الفسيفساء الطرزية . من منتصف القرن ١١ هـ — ١٤ م . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٣٢	٣٤	فسيفساء خزفية كانت في طاقية مدينة اصفهان من القرن ٥٩ هـ — ١١٥ م . في مجموعة كوتوركيان .

اللوحة	الشكل	
٢٢	٣٥	محراب من القيسية، الخزفية في مسجد الشيخ الطف الله باصفهان مؤرخ سنة ١٠٢٨ هـ — ١٦١٨ م .
٢٣	٣٦	تريعات قاشاني من قصر جهل ستون باصفهان . من القرن ١١ هـ — ١٧ م . في متحف فنكتور يا وأثيرت بلندن .
٢٤	٣٧	جزء من نقش حائطي . من القرن ٩ هـ — ١٤ م . في مجموعة هيرمانك Heerammuek
٢٥	٣٨	الصفحة الاولى من مخطوط ايراني كتبه سلطان محمد نور سنة ٩٢٩ هـ — ١٥٢٣ م . في معرض فريزر Free Gallery .
٢٦	٣٩	صفحة من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي . كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومخطوط في المتحف البريطاني .
٢٧	٤٠	التي طلبه السلام يمت سيدة حرة وسيدنا عليا في مهمة . المدرسة السجوقية — في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين . مؤرخ سنة ٧١٤ هـ — ١٣١٤ م ومخطوط في الجمعية الاسيوية بلندن وفي مكتبة جامعة ادنبره .
٣٨	٤١	المختون على فراول . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ — ١٤١٠ م . من مخطوط في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٣٩	٤٢	بهرام جور والصور السبع . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ — ١٤١٠ م . من مخطوط في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٤٠	٤٣	القتال بين جيوش كينسرو وافرسياب . مدرسة هراة سنة ٨٣٣ هـ — ١٤٢٩ م . من مخطوط شاجنامه في مكتبة قصر جلستان بطهران .
٤١	٤٤	همای أمير ایران يستقبل في حديقة القصر همايون ابنة قصر الصين . مدرسة هراة سنة ٨٣٤ هـ — ١٤٣٠ م . صورة من مخطوط ضائع ومخطوطة في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٤٢	٤٥	قضاء مجادلون في مسجد . مدرسة هراة . من تصوير عزاد في مخطوط من (بستان) مسعودي مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ — ١٤٨٩ م . ومخطوط في دار الكتب المصرية .

اللوحة	الشكل	
٤٣	٤٦	ماء مسجد . تنسب إلى المصور بهزاد من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي .
٤٤	٤٧	مناظر في حمام . تنسب قصور بهزاد من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي .
٤٥	٤٨	قطب اليمن يفاد حتميا إلى المسجد الجامع في شيراز . المدرسة الصفوية في تبريز سنة ٩٣٥ هـ - ١٥٢٩ م . في مخطوط من مخطوطاته لشريف الدين علي يزدي . ومحفوفة في مكتبة قصر جلستان بطهران .
٤٦	٤٩	صورة المعراج . من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . ولها من تصوير سلطان محمد . في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي ، كتب ل شاه عليها صاحب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني .
٤٧	٥٠	كسرى أو شروان ووزيره يسعدان البومين . من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي . كتب ل شاه عليها صاحب بين عامي ٩٤٩ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني .
٤٨	٥١	منظر في الريف . قصور محمد بن سنة ٩٨٦ هـ - ١٥٧٨ م . في متحف المؤقر باريس .
٤٩	٥٢	منظر طبيعي وثلاثة صيادين . عليه إضاء المصور رضا عباسي . من نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في مجموعة كازيني Le Cartier .
٥٠	٥٣	صورة سرب (بالفلقة) لقصور محمد قاسم سنة ١٠١٤ و ١٦٠٥ م . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٥١	٥٤	اسكندر وزوجته روشك . من المدرسة الصفوية الثانية بأصفهان ، في القرن ١١ هـ - ١٧ م . في مخطوط شاهدها مجموعة تشرين Choster Beauty . وعليها اعضاء معين المصور .
٥٢	٥٥	لوحة فنية إيرانية من القرن ١٢ هـ - ١٨ م . من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٥٣	٥٦ و ٥٧	لوحات فنيان من إيران - القرن ١٢ هـ - ١٨ م من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٥٤	٥٨	جلد كتاب إراني . من بداية القرن ١٠ هـ - ١٦ م من مجموعة جليبنكيان Gulbenkian .
٥٥	٥٩	جلد كتاب إيراني من عمل محمد صالح التبريزي في القرن ١٠ أو ١١ هـ - ١٦ أو ١٧ م . في مجموعة جليبنكيان Gulbenkian .
٥٦	٦٠	سجادة إيرانية - من القرن ١٠ هـ - ١٧ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين .
٥٧	٦١	رسم جزء من سجادة كاملة من صناعة تبريز في بداية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
٥٨	٦٢	سجادة حريرية من صناعة تبريز في النصف الأول من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٥٩	٦٣	سجادة إيرانية محلاة بحيط معدنية من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٦٠	٦٤	سجادة من صناعة تبريز في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا .
٦١	٦٥	سجادة حريرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في متحف جوبلان بباريس .
٦٢	٦٦	سجادة حريرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٦٣	٦٧	سجادة من صناعة شمال غربي إيران في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٦٤	٦٨	سجادة ذات أنماط ومناطق ، من صناعة شمال غربي إيران في بداية القرن ١١ هـ - ١٧ م . محفوظة في مجموعة مكلمني Mellhony .
٦٥	٦٩	جزء من سجادة إيرانية من القرن ١١ هـ - ١٧ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٦٦	٧٠	تجادة ذات زهرات من صناعة تبريز في بداية القرن ١١ هـ - ١٧ م في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٦٧	٧١	رسم جزء من تجادة إيرانية كاملة (هراد) . من القرن ١٢ هـ - ١٨ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٦٨	٧٢	تجادة من الحرير . من القرن ١١ هـ - ١٧ م . في القسم الإسلامي من متحف الدولة ببرلين .
٦٩	٧٣	رسم جزء من تجادة إيرانية كاملة . مؤرخة سنة ١١٩٤ هـ - ١٧٨٠ م من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٧٠	٧٤	زبر من الفخار يدون دهان وعليه زخارف مطبوعة من خوزستان في القرن ٢ أو ٣ هـ - ٨ أو ٩ م في مجموعة نجات ربي Nejat Rabi .
٧١	٧٥	صحن خزفي . القرن ٣ هـ - ٩ م . في المتحف الأهلي بتهران .
	٧٦	صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر . القرن ٣ هـ - ٩ م . في متحف الموقر .
٧٢	٧٧ و ٧٨	صحنان من الخزف ذي البريق المعدني . القرن ٣ هـ - ٩ م (٩ - ١١ م) . في متحف فيتزويليام Fitzwilliam وفي مجموعة القونس كانت Alphonse Kann .
٧٣	٧٩	صحن من خزف ذي بريق معدني . من القرن ٣ هـ - ٩ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٧٤	٨٠	سلطانية من الخزف ذي البريق معدني . من القرن ٤ هـ - ١٠ م في مجموعة القونس كان Alphonse Kann
٧٥	٨١	صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر . القرن ٤ هـ - ١٠ م . في مجموعة جليه Ch. Gillet
	٨٢	من صحن الخزف . القرن ٤ هـ - ١٠ م . في مجموعة كليكيان Kelukian .
٧٦	٨٣ و ٨٤	كوبان من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . القرن ٤ أو ٥ هـ (١٠ أو ١١ م) . في معهد الفنون بمدينة شيكاغو وفي متحف الفنون الجيلية بمدينة بوستن .
٧٧	٨٥	صحن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . من القرن ٤ هـ - ١٠ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

المرحلة	الشكل	
٧٨	٨٦	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في القرن ٥٥ — ١١ م. في متحف فكتوريو با والبرت بلندن .
٧٩	٨٧	صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان من القرن ٥٥ — ١١ م. في متحف كينغزفيلد .
٨٠	٨٨	صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان من القرن ٥٥ — ١١ م. في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .
٨١	٨٩	إلانة من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان من القرن ٥٥ — ١١ م. في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٨٢	٩٠	سلطانية من الخزف ذي الزخارف المحفورة من القرن ٥٥ — ١١ م. في مجموعة جوتتر F. M. Gunther
٨٣	٩١	إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق والزخارف المحفورة من القرن ٥٥ — ١١ م. في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٨٤	٩٣ و ٧١	إبريقان من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الري في القرن ٥٦ — ١٢ م.
٨٥	٩٥ و ٩٥	في معرض فريز Free Gallery وفي مجموعة بيري A. F. Pillsbury سلطانية من الخزف عليها نقوش فسوق الدهان . من مساره . ومؤرخة سنة ٥٨٣ هـ — ١١٨٧ م في مجموعة أوسكار رافائيل Oscar Raphael
٨٦	٩٦	فوق : منظرها من الداخل . إبريق من الخزف ذي البريق المعدني وعليه نقوش فوق الدهان . من نهاية القرن ٥٦ — ١٢ م. في معرض فريز Free Gallery
٨٧	٩٧	صحن من الخزف ، مؤرخ سنة ٦٠٧ هـ — ١٢١٠ م. في مجموعة بومودوفوبولوس .
٨٨	٩٨	قبة من الزجاج لسان الوردة . من شيوا في القرن ١٢ هـ — ١٢ م. في مجموعة جيرومان Gulman
	٩٩	مسرحة من الخزف على شكل إبريق . من سلطان آباد في القرن ٥٧ — ١٣ م. في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٧٩	١٠٠	إبريق من الخزف من القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم .
٩٠	١٠١	إبريق من الخزف ذي الدخان الأزرق وله سطح خارجي مخزم . ملون من ٥٦٢ (١١٦٦ م) : في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم .
٧١	١٠٢	سلطانية من الخزف عليها نقوش فوق الدخان . من القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة دافيد David ١٦.١٠
٩٢	١٠٣	سلطانية من الخزف عليها نقوش فوق الدخان وفيها تذهيب . من صناعة قاشان في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة ليمان Pl. Lehmann
٩٣	١٠٤	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة موسى Moussa .
٩٤	١٠٥	قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدخان من صناعة الري في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة باريس وولش Parish-Watson .
٩٥	١٠٦	إبريق زخرفي من صناعة الري في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم .
٩٦	١٠٧	إبريق زخرفي من صناعة سلطان آباد في القرن ٥٧ - ١٣ م . من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم .
٩٧	١٠٨	تمشان من الخزف ذو دهبان أزرق ونقوش سوداء من صناعة قاشان أوساوه في القرن ٥٧ - ١٣ م . في متحف جامعة برنستون Princeton University .
٩٨	١٠٩	تمثال زخرفي من صناعة سلطان آباد في القرن ٥٧ - ١٣ م . من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم .
٩٩	١١٠	كبحة من الخزف ذي البريق المعدني من القرن ٥٧ - ١٣ م . في القسم الاسلامي من متحف الدولة ببرلين .
١٠٠	١١١	عاش من الخزف من القرن ٥٧ - ١٣ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٠١	١١٢	أسد من الخزف ذي الدخان الأزرق . من القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة كيتوريان Kevorkian .

اللوحة	الشكل	
١٠٢	١١٢	شباك من الخرف المحرق ذى الدهان الأزرق من القرن ٥٧ — ١٣ م. في متحف فيكتوريا و ألبرت بلندن .
١٠٢	١١٤ / ١١٥	سلطانية من الخرف من سلطنة آباد في القرن ٥ — ١٤ م . ممن من الخرف من القرن ٥٦ — ١٢ م في مجموعة يورموغوفبولوس Emorlopoulos .
١٠٤	١١٧ و ١١٦	بطانة وقينة من الصبغ ذى الزخارف الزرقاء تحت الدهان . القسطن ٩ أو ١٠ هـ — (١٥ أو ١٦ م) . في مجموعة المسردنجيو الى Mrs. K. Dingwall .
١٠٥	١١٨	ممن من الخرف ذى زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . من القرن ١١ هـ — ١٧ م في مجموعة طابع Taldagh .
١٠٦	١١٩	مجموعة من لوحات الفاشان ذات الرق المثلث من قاشان . جزء منها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ — ١٢٦٧ م . في متحف اللوفر بباريس .
١٠٧	١٢٠	قطعة نسج من الحرير يرجع إليها من صناعة خراسان في القرن ٥٤ — ١٠ هـ . في متحف اللوفر .
١٠٨	١٢١	قطعة نسج من الحرير من القرن ٥ أو ٦ هـ — ١١ أو ١٢ م . كانت سابقا في مجموعة رابنو Babonon .
١٠٩	١٢٢	قطعة نسج من الحرير من القرن ٥٦ — ١٣ م . في مجموعة المسردنجيو Mrs. Moore .
١١٠	١٢٣	قطعة من نسج محلي بخيوط القفزة من القرن ٥٨ — ١٢ م . في متاحف الدولة ببرلين .
١١١	١٢٤	قطعة نسج معطرة بالحرير ، من صناعة شمال غربى ايران في القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظه في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست .
١١٢	١٢٥	قطعة من نسج محلي بخيوط معدنية من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
١١٣	١٢٦	قطعة من نسج محلي بخيوط معدنية من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف تاولو Thaulow بمدينة كيبل Kiel .

اللوحة	الشكل	
١١٤	١٢٧	رداء من القطنية ، من صناعة يزد في القرن ١١هـ - ١٧ م . في متحف استوكهولم .
١١٥	١٢٨	قطعة من نسيج محل بخيوط معدنية من صناعة (مقيث) بإصفهان في عصر الشاه عباس الأكبر . محفوظة في متحف فيكتوريا والبرت بلندن .
١١٦	١٢٩	قطعة من القضيصة الخلالة بخيوط معدنية ، من صناعة إصفهان في القرون ١١هـ - ١٧ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١١٧	١٣٠	سجادة من الحرير منسوجة على شكل عبادة كاهن وفيها منظر صاحب البيت المسيح . من القرن ١١هـ - ١٧ م . محفوظة في متحف فيكتوريا والبرت بلندن .
١١٨	١٣١	قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد في القرن ١١هـ - ١٧ م . محفوظة في مجموعة أكرمان Ackerman .
١١٩	١٣٢	حزام من الحرير ، من القرن ١١هـ - ١٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٠	١٣٣	رداء من الدجاج ، من القرن ١٢هـ - ١٨ م . في متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمریکا .
١٢١	١٣٤	حصيرة من القطن معارضة بالحرير ، من صناعة إصفهان في القرن ١١هـ أو ١٢هـ (١٧ أو ١٨ م) . محفوظة في مجموعة أكرمان بوب (Aukerman - Pop) .
١٢٢	١٣٥	قطعة نسيج معارضة بالحرير ، من صناعة رشت أو إصفهان في القرن ١٢هـ - ١٨ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١٢٣	١٣٦	إبريق من البرونز ينسب إلى الحليقة الأولى مروان الثاني ، من القرن ١هـ - ٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٤	١٣٧ و ١٣٨	رسم جزئين من الزخارف المحفورة على إبريق المنسوب إلى مروان الثاني في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٥	١٣٩	مبخرة من البرونز على الطراز الساساني . من القرن ٢هـ - ٨ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين .
١٢٦	١٤٠	قدر من البرونز ذات زخارف محفورة ومطلعة بالفضة والبنحاس الأحمر ، صنعت في هراة سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣ م) وعليها أسماء صائعيها محمد ابن عبد الواحد ومحمود بن أحمد . في متحف الهرميناك .

الرقم	الشكل
١٢٧	١٤١
١٢٨	١٤٢
١٢٩	١٤٣
١٣٠	١٤٤
١٣١	١٤٥
١٣٢	١٤٦
١٣٣	١٤٧
١٣٤	١٤٨
١٣٥	١٤٩
١٣٦	١٥٠
١٣٧	١٥١
١٣٨	١٥٢

صينية من الفضة ذات زخارف محفورة عملت للسلطان الب أرسلان سنة ٥٥٩هـ - ١٠٦٦ م وعليها أمضاء صانعها حسن الفاشاني . محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston .

قنية لماء الورود من الفضة ، فيها تذهيب وعليها زخارف محفورة من القرن ٥ أو ٦هـ (١١ أو ١٢ م) . في مجموعة هراي .

صينية من النحاس ذات زخارف محفورة . من القرن ٦ هـ - ١٢ م . في متحف فنكتور يا والبرت بلندن .

مرآة من البرونز ذات زخارف بارزة . من القرن ٥٧٠هـ (١١-١٢ م) . في مجموعة هراي .

شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة . من القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في مجموعة هراي .

إبريق من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة . من القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف فنكتور يا والبرت بلندن .

إناء من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأخرى . من القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في المتحف البريطاني .

إناء من البرونز ذو زخارف محفورة . من القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف أهرميتاج .

شمعدان من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة . من القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف قصر جليستان بطهران .

عائون من البرونز ذو زخارف محفورة . من القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف فنكتور يا والبرت بلندن .

شمعدانان أو حاملان من البرونز المخروم وعليهما زخارف محفورة القرن ٦ أو ٧هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف اللوفر بباريس وفي معهد الفنون بمدينة ديترويت .

شمعدان مطعم بالذهب والفضة . من القرن ٥٧ - ١٣ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .

اللوحة	الشكل	
١٣٩	١٥٤	مستندوق من البرونز ذو زخارف محفورة من القرن ٥٧ - ١٣ م. في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
١٤٠	١٦٥	شعنان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه أعضاء صانعة محمد بن رفيع الدين الشيرازي سنة ٥٧٦١ - ١٣٦٠ م. في مجموعة الفن عراقي.
١٤١	١٥٦	شعنت من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن ٧ أو ٨ (١٣ أو ١٤ م). في المتحف المتروبوليتان بنيويورك.
١٤٢	١٥٧	صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن ٥٧ - ١٣ م. في متحف قصر جليستان بطهران.
١٤٣	١٥٨	إبريق من البرونز من القرن ٥٨ - ١٤ م. في القسم الاسلامي من متحف الدولة في برلين.
١٤٤	١٥٩	خارج إبرائسة ذات زخارف محفورة ومطعمة من القرنين ٩ و ١٠ (١٥ أو ١٦ م).
١٤٥	١٦٠	شعنان من النحاس ذو زخارف محفورة من القرن ١٠ أو ١١ م (١٦ أو ١٧ م). في متحف الهرميتاج.
١٤٦	١٦١	درقة من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن ٥١٠ - ١٦ م. في متحف تاريخ الفنون بمدينة فينا.
١٤٧	١٦٢	صفائح باب من الصلب المزخرف من القرن ١٠ - ١٦ م. في مجموعة عراقى.
١٤٨	١٦٣	إبريق من النحاس من القرن ١١ - ١٧ م. في مجموعة الدكتور باتر Butler.
١٤٩	١٦٤	إبريق من النحاس الأحمر المبيض من القرن ١٣ - ١٨ م. في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
١٥٠	١٦٥	مقلاة من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة من القرن ١١ م - ١٧ م في متحف بتاكي بأثينا.
	١٦٦	خوذة من الصلب من صناعة (جنى) سنة ١١١٢ - ١٧٠٠ م. في متحف بورت دى هال بمدينة بروكسل.

اللوحة	الشكل	
١٥١	١٦٧	صحن ذهبي من القرن السابع . في مجموعة كازووني بك .
١٥٢	١٦٨	جزء من صحن زجاجي تعود بالحيثية من صناعة همدان في القرن ٥ - ٧ م .
١٥٣	١٦٩	صحن من الزجاج عسلي اللون وتعود بالحيثية من صناعة حرارة أو صوفند في القرن ٥ - ١٥ م . في المتحف البريطاني .
١٥٤	١٧١ و ١٧٢	زجاجتان من صناعة شيرازة اليمنى خضراء واليسرى زرقاء ، من القرن ٥ - ١٢ م .
١٥٥	١٧٢	حشوة من الخشب ، مؤرخة من سنة ٢٦٣ هـ (٩٧٣ م) . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٥٦	١٧٣	كرسي مصحف من الخشب المحرق والمطعم ، مؤرخ سنة ٥١١ - ١٣٦٠ م .
١٥٧	١٧٤	تربة من الخشب ، محفورة فيها كتابات راجدوف وعليها اسم الخوف (تاج الملك والدين أبو القاسم بن الأمام موسى الكاظم) ومؤرخة سنة ٨٧٧ هـ .
١٥٨	١٧٥	حشوات من الخشب ذي الزخارف المحفورة ، من باب في ضريح تيمور بسمقند ، ومحفوظة الآن في متحف الهرميناك .
١٥٩	١٧٦	مصرع من باب خشبي عليها (عمل على بن صوفي الباساني) سنة ٩١٥ هـ .
١٦٠	١٧٧	صندوق من الورق المضغوط وذو نقوش باللاك ، عليه كتابة تفيد أنه صنع لمشا عيسى على يد صانع اسم يوسف . وهو محفوظ الآن في القسم الإسلامي من متحف برلين .

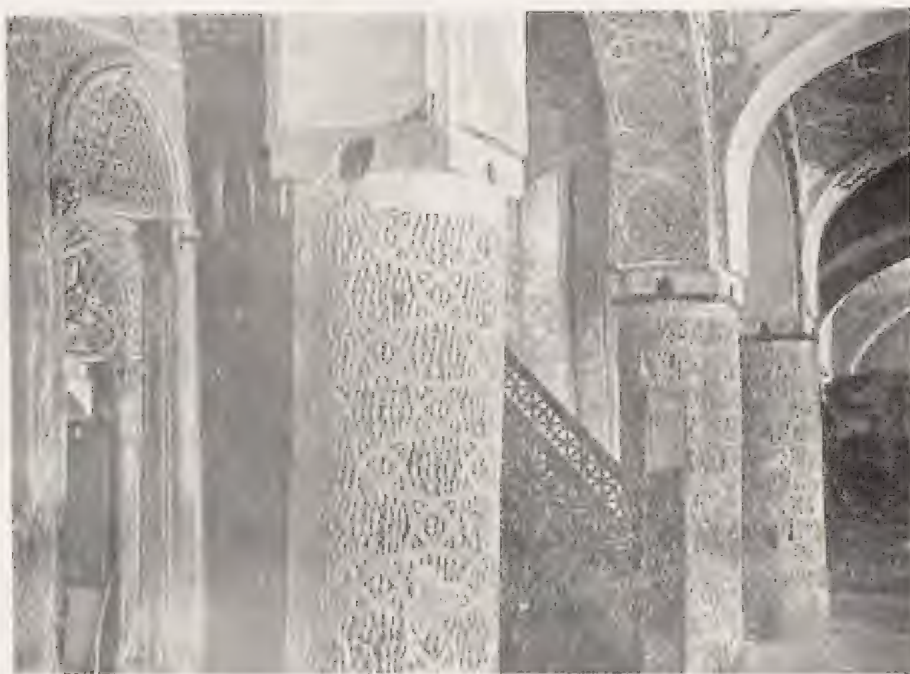


اللا—وحات

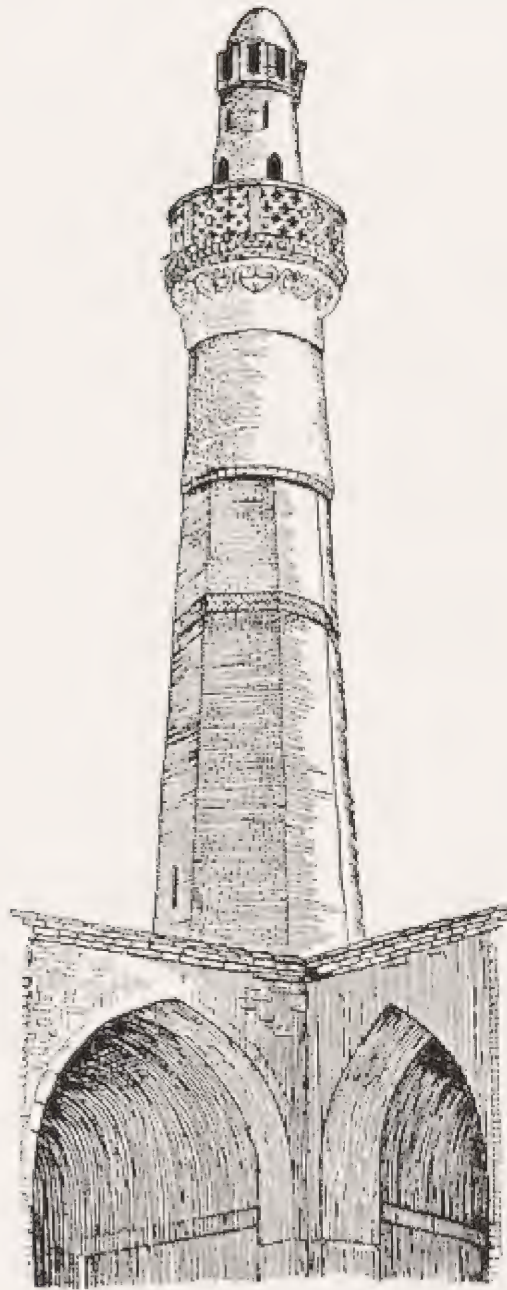




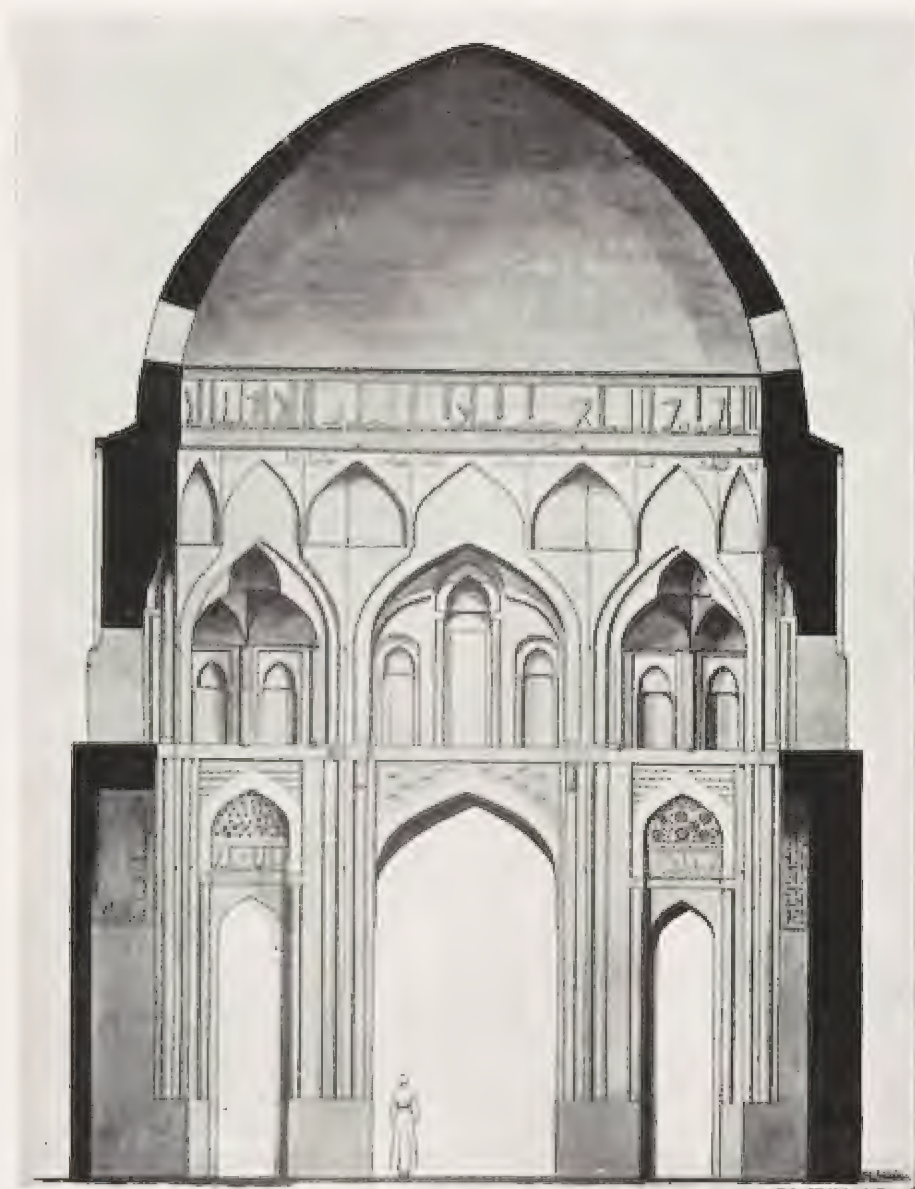
(شكل ١) عند بيوار الخراب في المسجد الجامع ببارن . حوالي سنة ٥٣٥٠ - ٩٦٠ م



(شكل ٢) الخراب وبعض الأعمدة المسجد الجامع في بارن . حوالي سنة ٥٣٥٠ - ٩٦٠ م
(من يوت)



(شكل ٣) منارة المسجد الجامع في نابين



(شكل ٤) قطاع من قاعة القبة الصغرى في المسجد الجامع بإصفهان
مؤرقة سنة ٥٤٨١ هـ — ١٠٨٨ م
(عن شروذر)



(شكل ٥) قبة وعقود في المسجد الجامع بأصفهان (عن يوب)



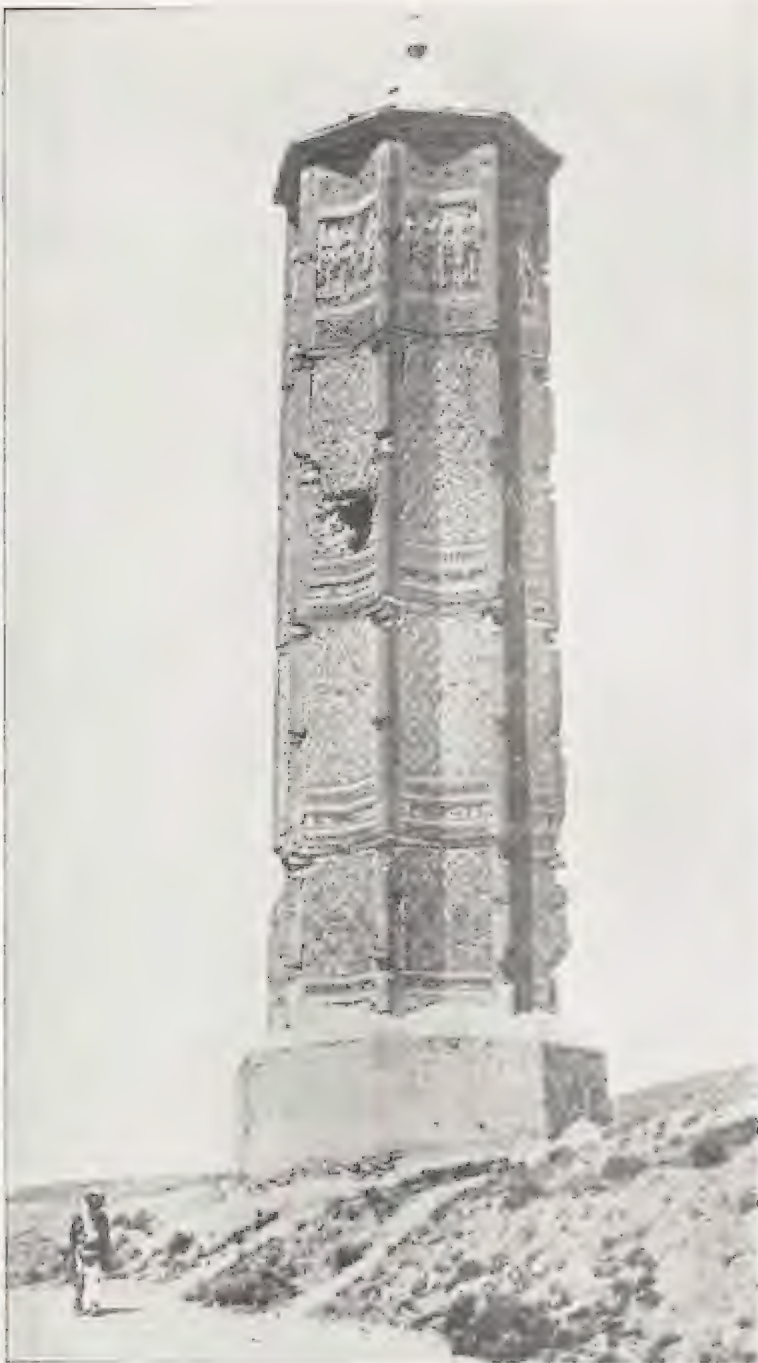
(شكل ٦) إيوان المسجد الجامع في جليجان - من سنة ٤٩٨ - ٥٥١٣ - ١١٠٥ - ١١١٨ م
(عن و. ب.)



(شكل ٧) جنبه قابوس في هرات . ملاحظة ٥٣٩٧ - ١٠٠٦ م (عن يولي)



(شكل ٨) قبر مؤسس خانقاهي نخجوان . مؤرخ سنة ٥٥٨٢ هـ - ١١٨٦ م
(عن زرق)



(شكل ٩) برج محمود بن سبكتكين في لخرقة - موزع سنة ٥٢١ هـ - ١١٣٠ م
(عن يون)



(شكل ١١) منارة في حديد
من القرن ١١ - ١٢ م
(عن بيرون)



(شكل ١٠) منارة في بغداد
من القرن ١١ - ١٢ م
(عن بيرون)



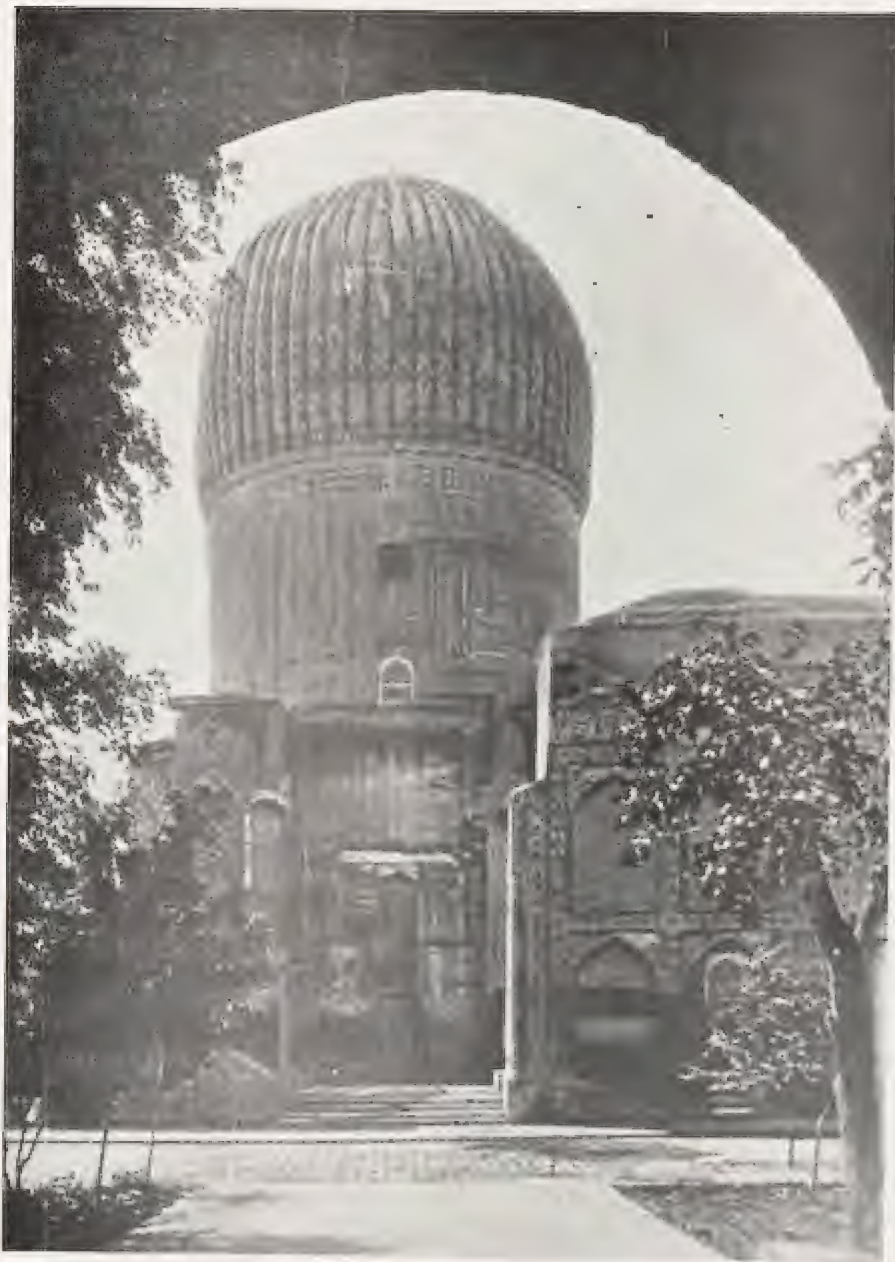
(عن شرودر)

(شكل ١٢) قلعة بـ



(3)

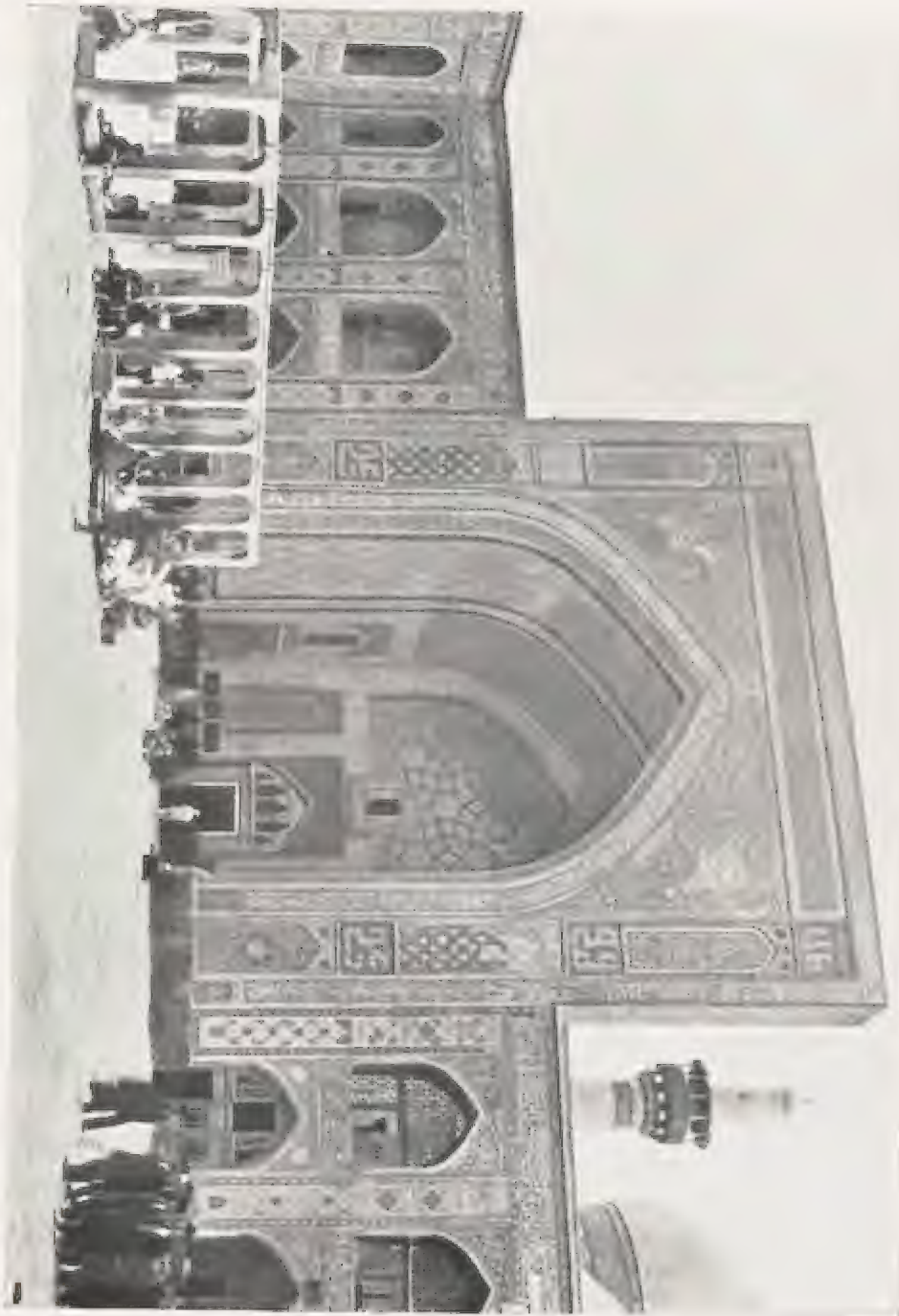
$$\begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 1 \end{pmatrix} \quad \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 1 \end{pmatrix} \quad \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 1 \end{pmatrix} \quad \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 1 \end{pmatrix}$$



(شكل ١٤) غور تاور في هرات من سنة ١٨٠٨ - ١٤٠٥ م (عرب زده)

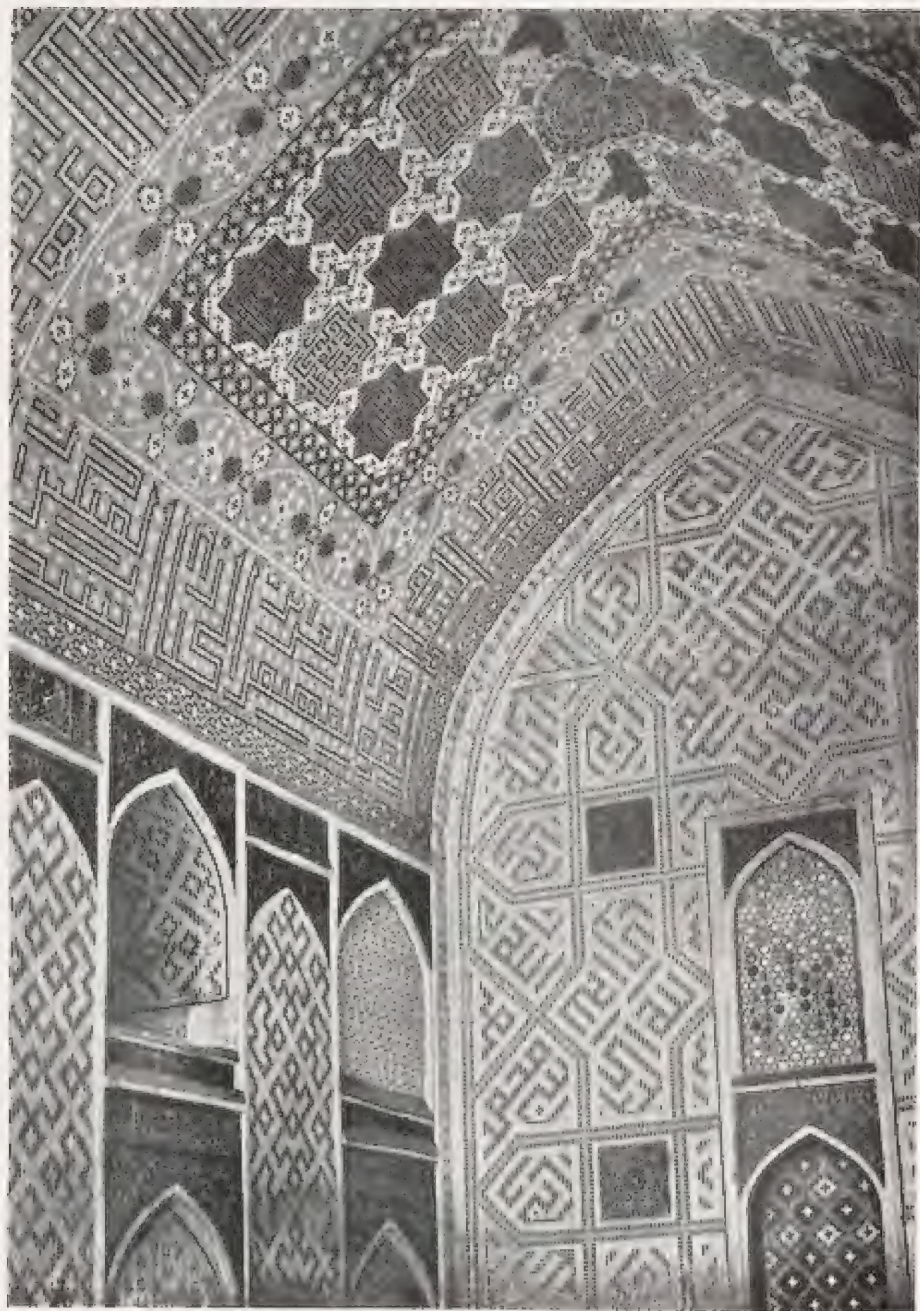
(تسكن ١٥) أركى الممرات والأبواب التي في الممرات من مسجد جوهري شاه بنديبة شاهية . مخرج صفة ٨٧١ هـ - ١٢١٨ م (عند الممرات)





(صفحة ١٦)

(شكل ١٦) الأيوبيون الذين بنوا المسجد في القاهرة الجديدة، موزع بين ٨٢١ هـ - ٨٤٨ هـ



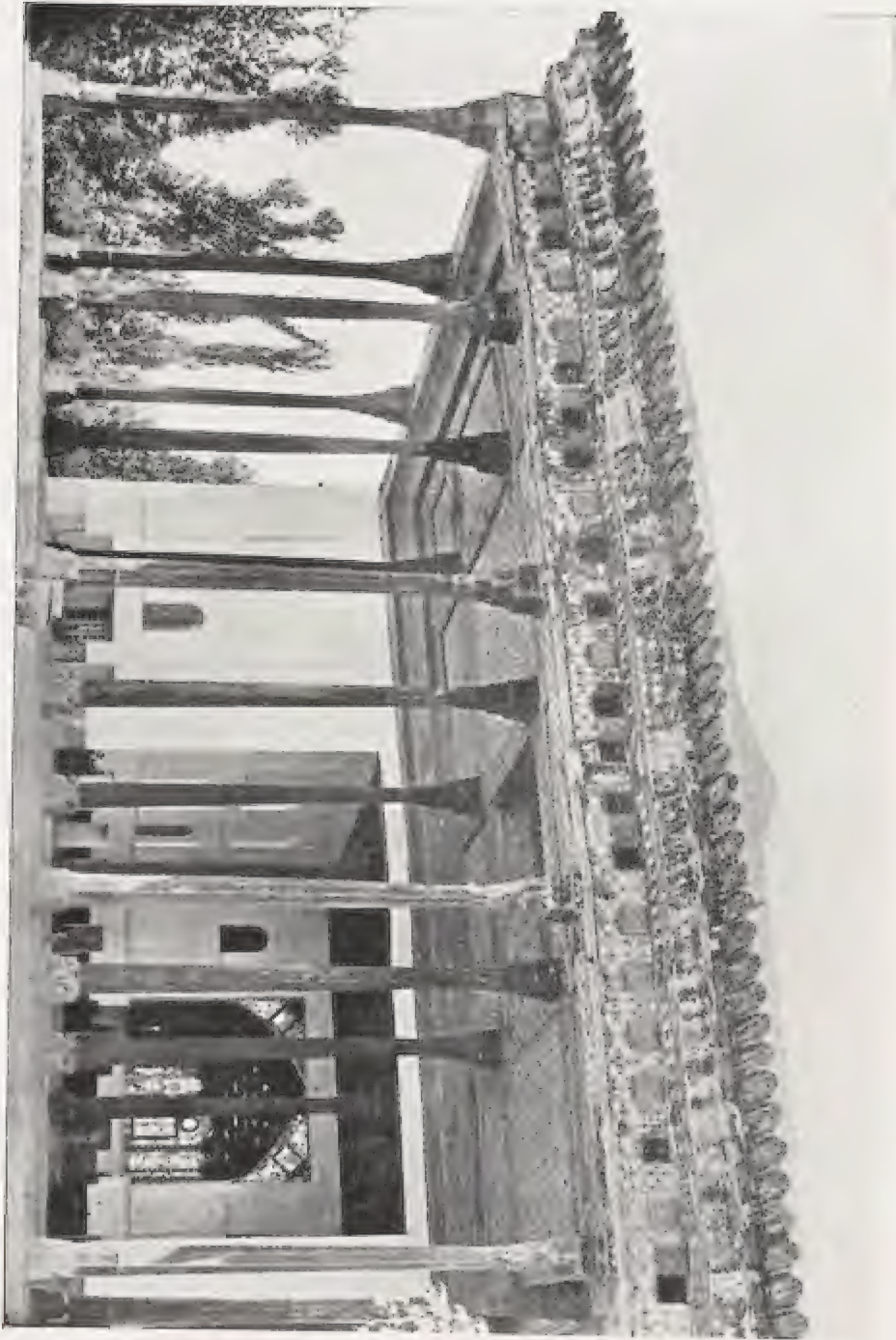
(شكل ١٧) منظر تفصيلي في الايوان الجنوبي الشرقي من مسجد جواهر شاد بمدينة مشهد
(ع. ب. ب.)



(شكل ١٨) منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة بزر • القرن ٨٩ - ١٥ م
(فوتو بوب)

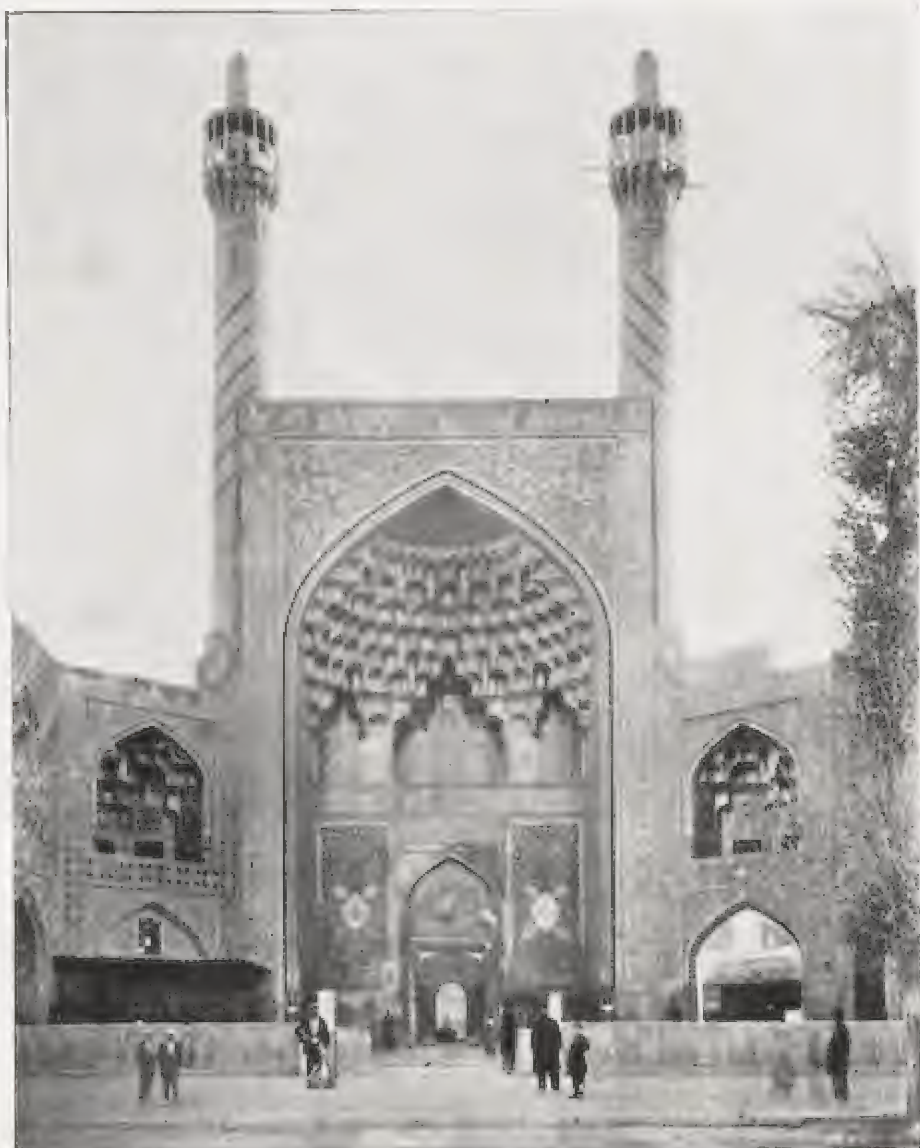


(شكل ١٥) دهة في المسجد الجامع بمدينة زبد • القرن ٦٩ - ١٥ م
(عن يوب)

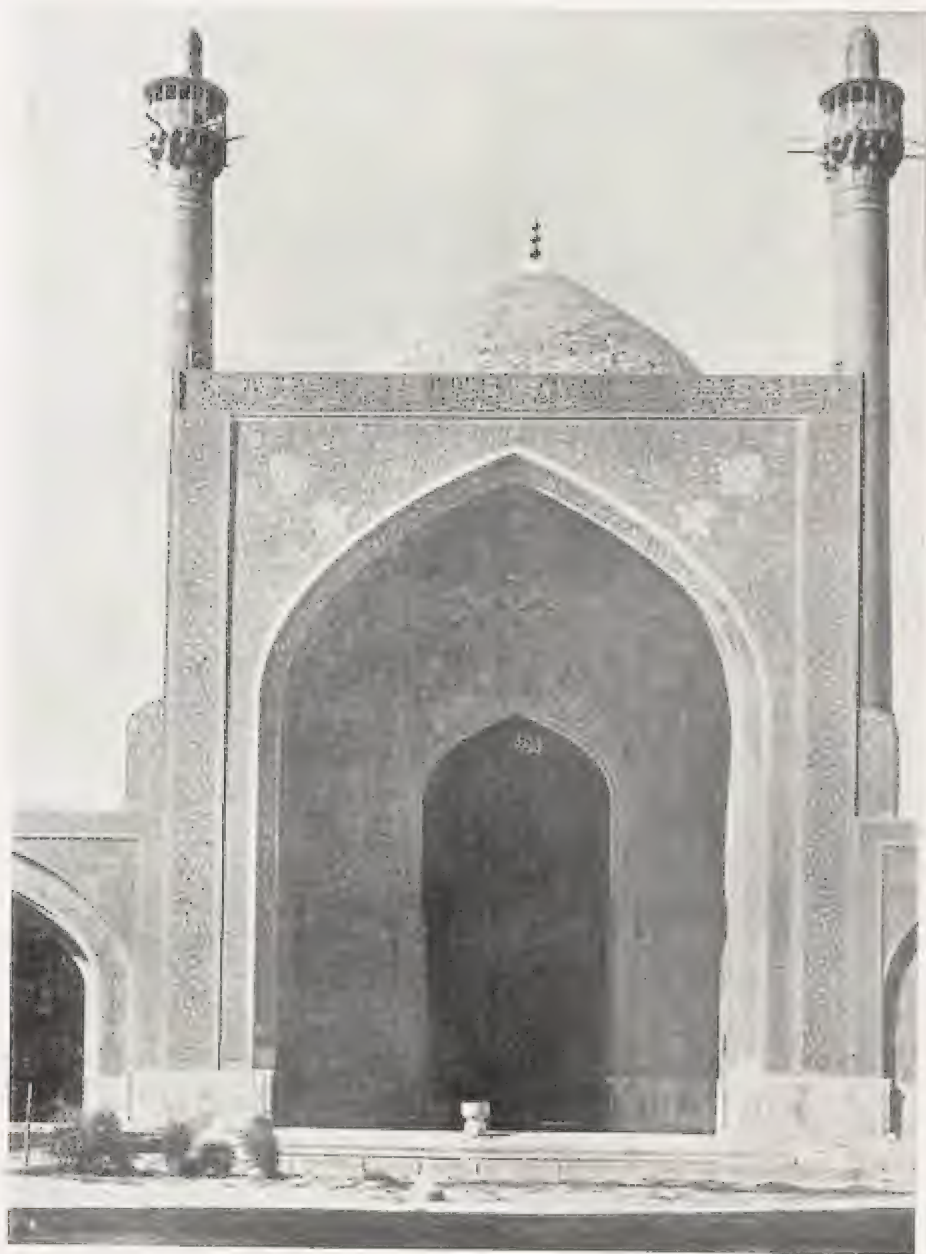


(صف أول)

(مسكن ٢٠) قصر بولس من نهاية القرن التاسع الهجري (نهاية القرن السادس عشر الميلادي)



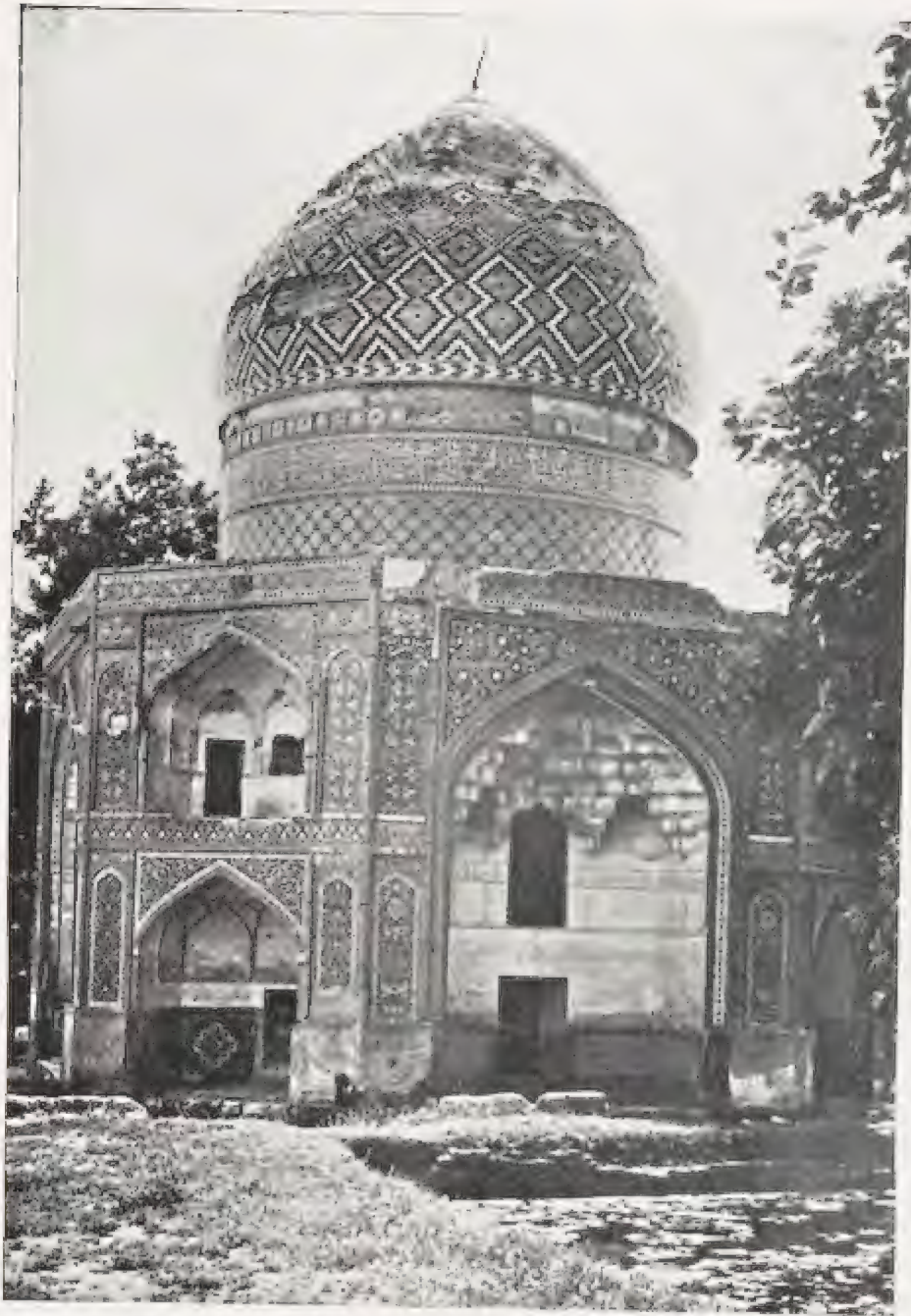
(شكل ٢١) الباب الخارجى فى مسجد الشاه باصفهان - مؤرخ سنة ١٠٢٥ هـ - ١٦١٦ م
(عبد بديع)



(شكل ٢٢) باب داخلي في مسجد الشاه باصفهان (غرب إيران)



(شكل ٢٣) منظر داخل في مسجد الشاه بإصفهان (عن يوب)



(شكل ٢٤) ضريح قدم جاد/محمدة نيسابور . من القرن ١١ هـ - ١٧ م

(عبد الوهاب)



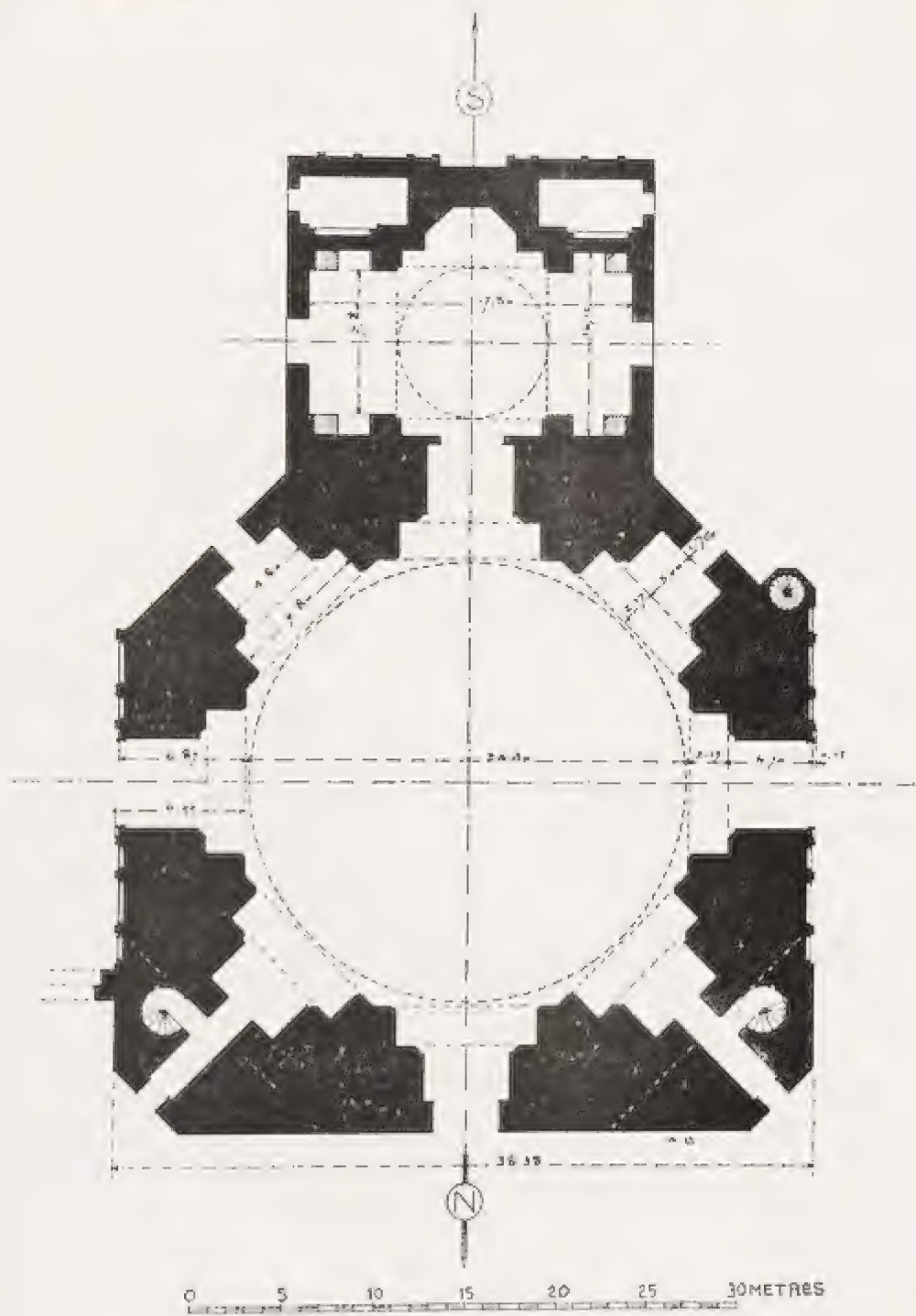
(شكل ٢٥) قنارة في إصفهان من بداية القرن ١١ - ١٧ م (عن يوتي)



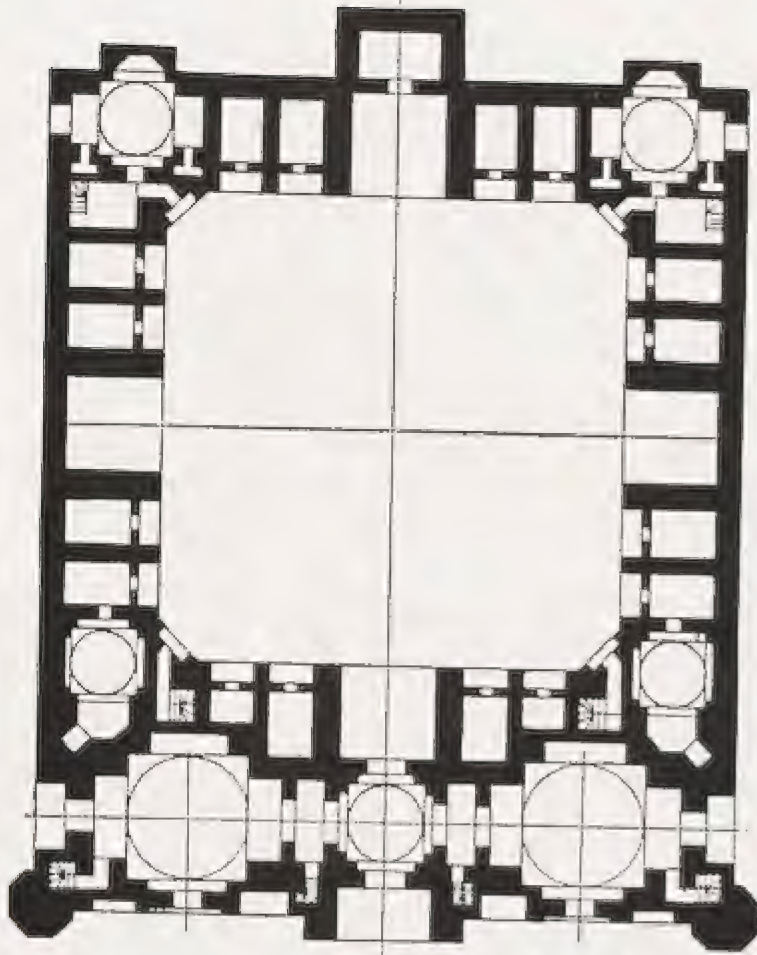
(شكل ٢٦) قبة مدرسة مادرشاه إصفهان من مؤرخة سنة ١١٢٦ هـ - ١٧١٤ م (عن يوتي)



(شكل ٢٧) مدخل السوق في مدينة يزده من بداية القرن الماضي (أ. ب. و. ب.)

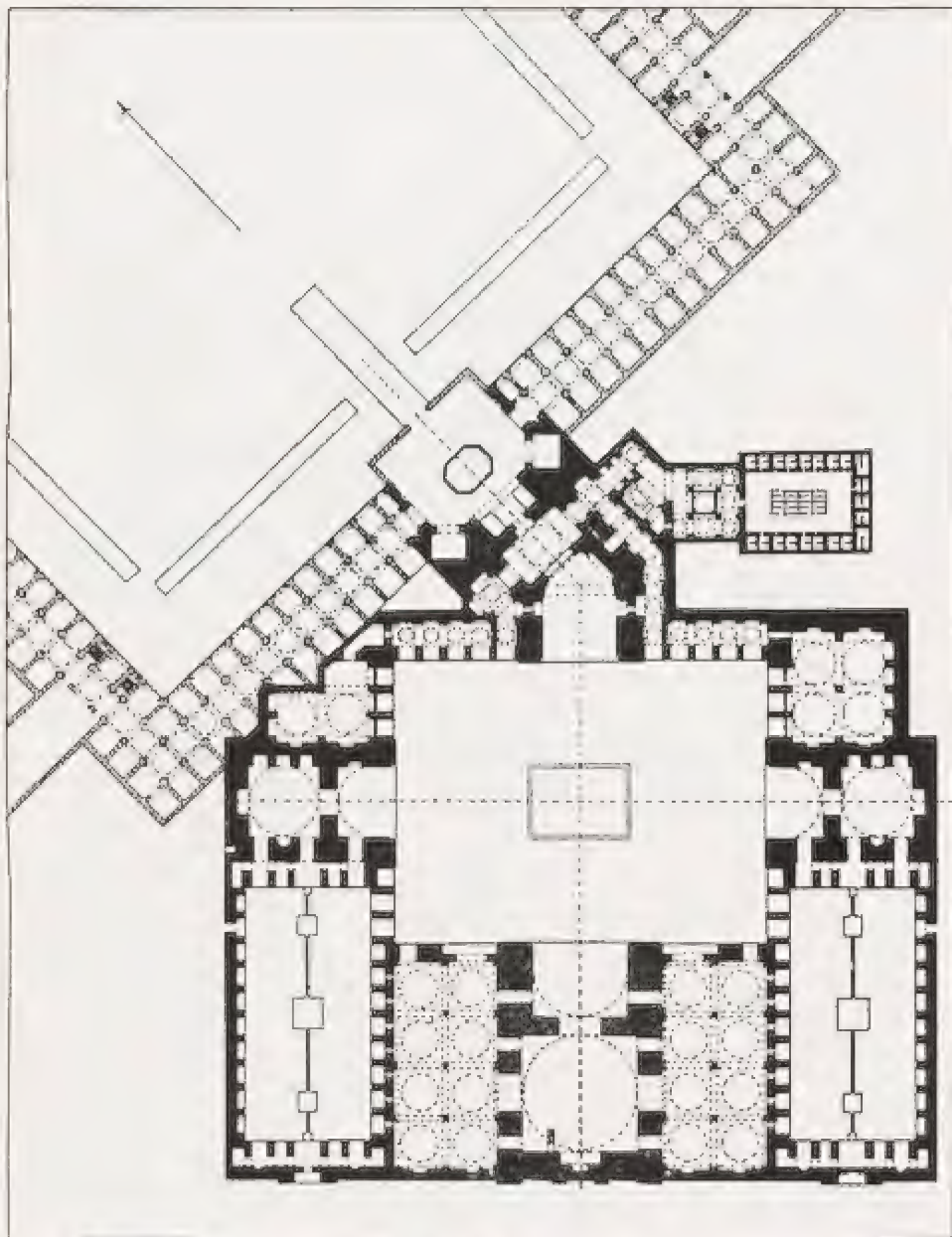


(شكل ٢٨) تخطيط ضريح الهايتوفى مدينة سلطانية (من جودار)



(شكل ٢٩) تخطيط مدرسة خريز

(عن بوپ)

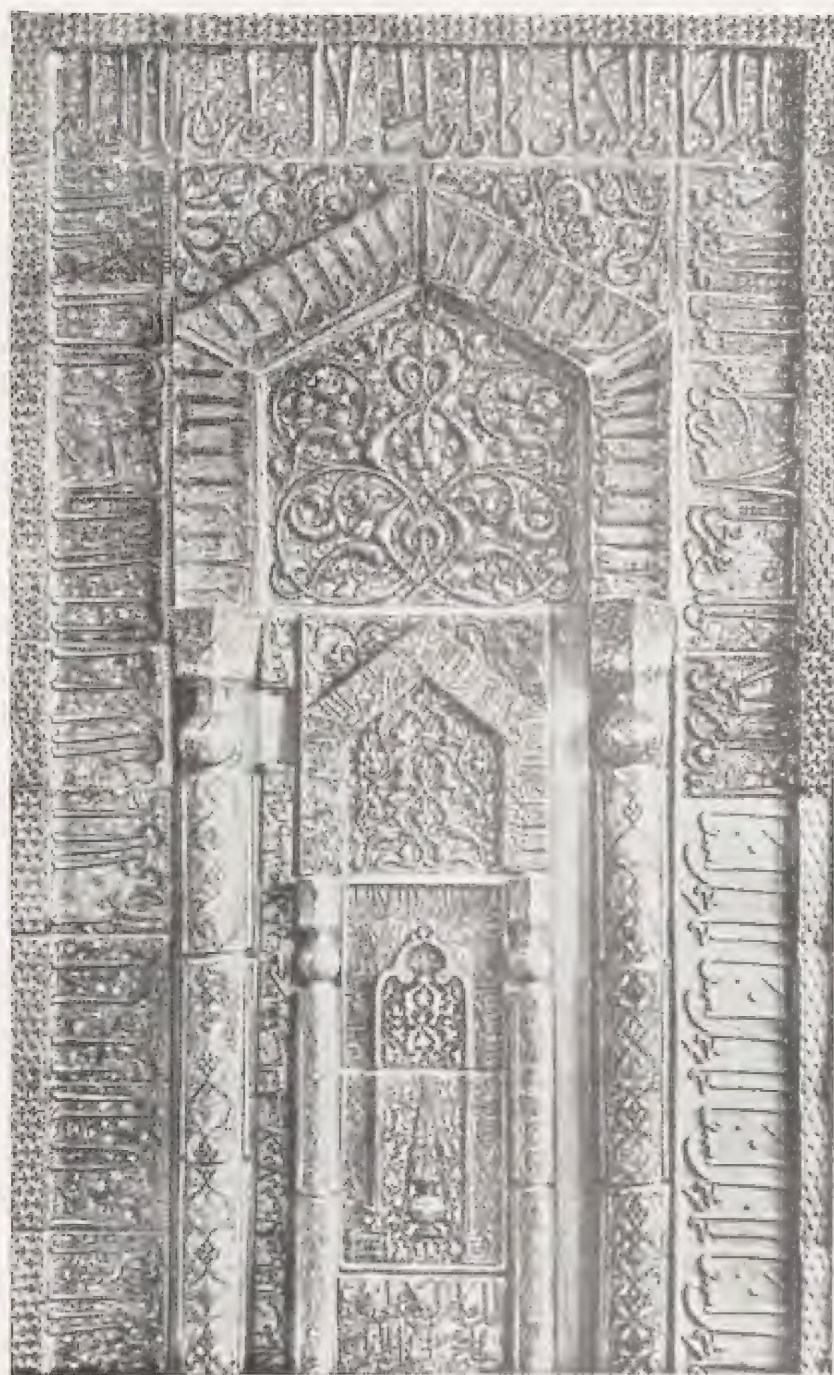


(شكل ٣٠) تخطيط مسجد شاه في لاهور

(عن روبر)



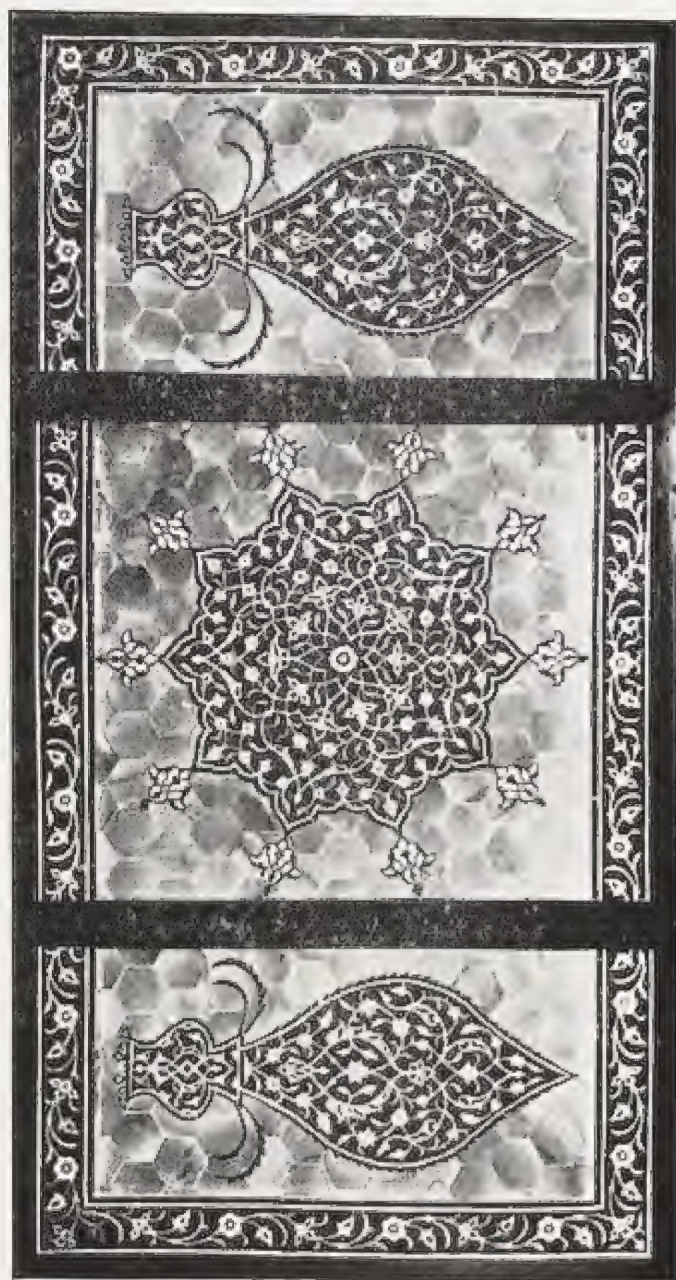
(شكل ٣١) مخرات من الفاشان ذي البريق الممدى والزخارف البارزة، أصله من جامع الميدان في فاشان مؤرخ سنة ٦٢٣ هـ - ١٢٢٦ م. وتعليقه اسم صائغه الحسن بن عرشاه. محفوظ في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين



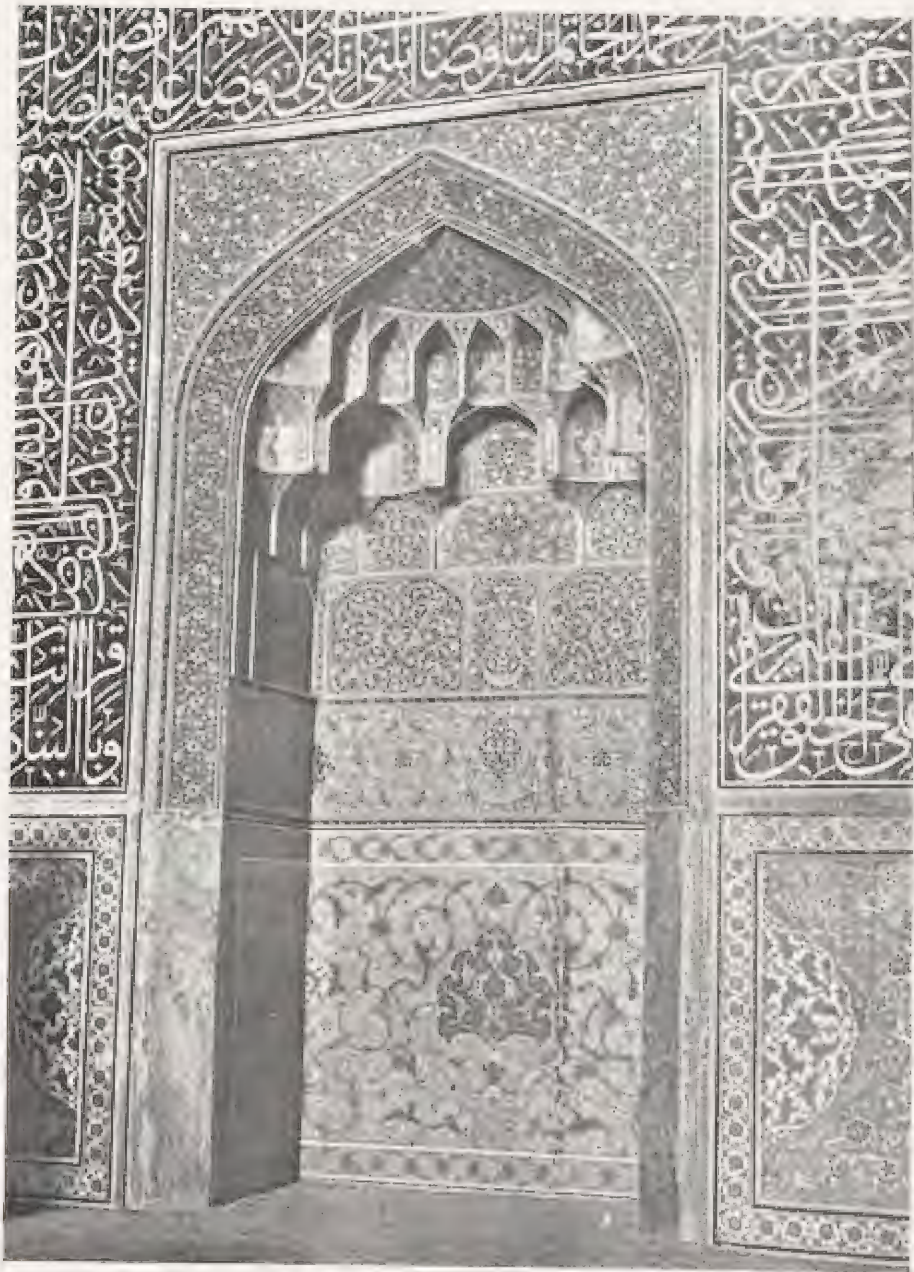
(شكل ٢٢) عراب من القشاي ذي البريق المعدني من فرامين ، عليه أضاء على بن محمد بن أبي طاهر
 وموزع سنة ٥٦٦٣ - ١٢٦٤ م . في مجموعة كيفوكيان (Kavorkian)



(شكل ٣٣) حجاب من الفسيفساء الخرفية، من منتصف القرن ٨ هـ — ١٤ م
في المتحف القروبوليتاني، بنو يوردك



(شكل ٣١) قبة خازنة خزانة في جامع خازنة خزانة • من القرن ١٥ هـ - ١٦ هـ
في مجموعة صكفون



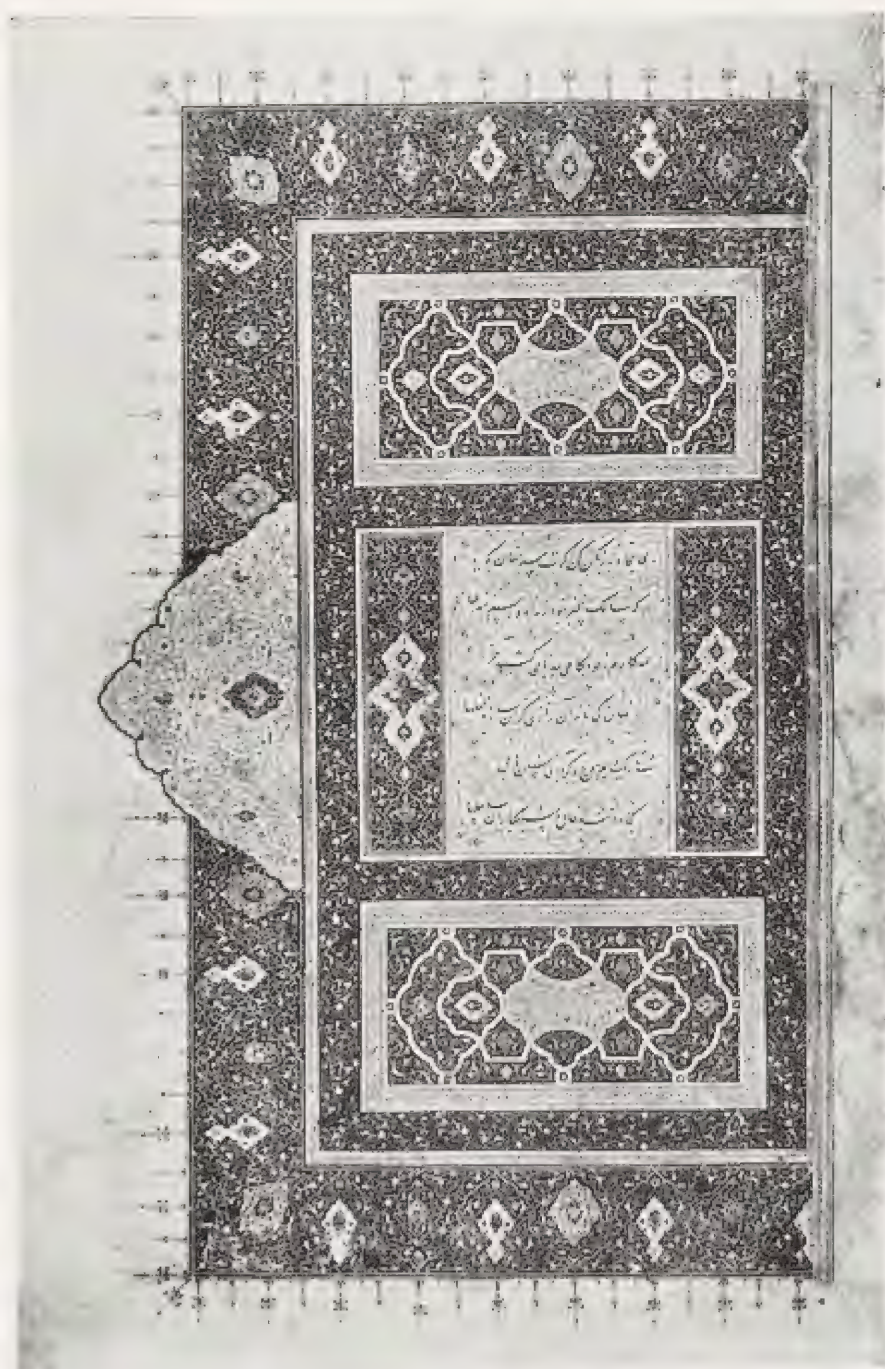
(شكل ١٢٥) محراب من القبة المسماة الخفوية في مسجد الشيخ طاف الله بأصفهان
مؤرخ سنة ١٠٢٨ هـ - ١٦١٨ م (من أوط)



(٣٦) تزيينات قشائري من قصر جهل سنون باصفهان - من القرن ١١ هـ - ١٧ م في مصحف فخر ربا والبرق بلندن



(شكل ٣٧) جزء من نقش حائل، من القرن ٨٦ - ٨١٢، في مجموعة جريمانك Heerimnnek



(شكل ٣٨) الصفحة الأولى من مخطوط إراني كتبه سلطان محمد نور سنة ٨٩٢٩ - ١٥٢٣ م
في معرض فريزر Freeer Gallery



(شكل ٣٩) صفحة من مخطوطات المخطوطات «الخمس» الشاعر نظامي، كتب لثاء فهدامب

بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٢٩ و ١٥٤٣ م) . ومخطوط في المتحف البريطاني



(شكل ٤٠) الذي عليه السلام يبعث سيدنا حمزة وسيدنا علياً في مهمة • المدرسة السلجوقية • في حفظ من كتاب جامع الكوارخ ورشد الدين
مؤرخ سنة ٥٧١٤ هـ — ١٢١٤ م وحفظ في أبعده الأربعة البلدان وفي مكتبة جامعة أديرة



(شكل ٤١) المخبون على قبر ليل - مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ - ١٤١٠ م
من مخطوط في مجموعة جليبيكان Gulbenkian



(شكل ٤٢) بهرام جور والصور السبع • مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ - ١٤١٠ م
من مخطوط في مجموعة جليبيكان Gulbenkian



(شكل ٤٣) القتال بين جيوش كاخصور وافرادياب . مدرسة هراة سنة ٨٣٣ هـ - ١٥٢٩ م
من خطوط شاهانه في مكتبة قصر جليستان طهران



(شكل ٤٤) حمای امیر ایران بنقل فی حديقة القصر همايون ابنة قصر الصين . مدرسة هراة
سنة ٨٣٤ هـ - ١٤٣٠ م . صورة من مخطوط ضائع ، محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس



(شكل ١٥) قضاة بغدادون في مسجد - مدرسة هي آ - من تصوير بهرام في مخطوط من «بستان»
سعدى - مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ - ١٤٨٩ م - ومخطوط في دار الكتب المصرية



(شكل ٤٦) بناء مسجد • نسب إلى المصور بهرام
من خطوط الخطباء «الخمس» الشاعر نظامي

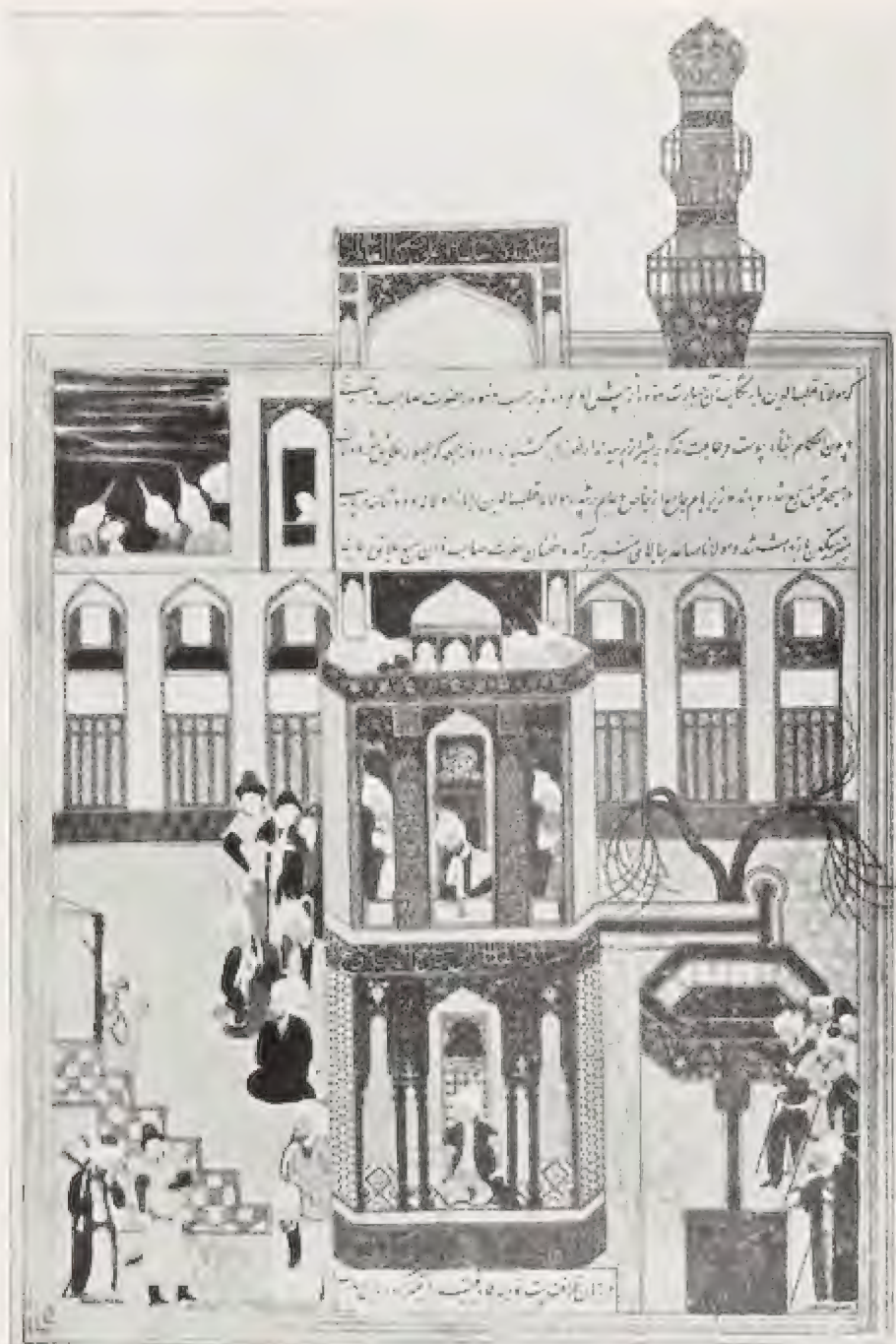
في المنحدر البري يطان



(شكل ٤٧) منظر في حمام

تنسب لعماد بن هزاد، من مخطوطات المنظومات « الخمسة » لشاعر نظامي

في المتحف البريطاني



(شکل ٤٨) قطب الدین بغدادی بنیاد مسجد الجامع فی شیراز . المدرسة الصفویة فی تبریز
 سنة ٩٣٥ هـ - ١٥٢٩ م . فی مخطوط من خلاصة المشرف الدین علی یزدی ، و محفوظ
 فی مكتبة قصر جليستان طهران



(شكل ٤٩) صورة المعراج

من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز؛ ولعلها من تصوير سلطان محمد في مخطوط من المخطوطات «الخمة» لنظامي
كتب للشاه ملهما سب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) ومحموط في المتحف البريطاني



(شكل ٥٠) كسرى أنوشيروان ووزيره بسمعان البومين . من المدرسة الصفوية الأولى
في تبريز . في مخطوط من المخطوطات « الخمسة » لقصص . كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ
(١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني



(شكل ٥١) منظر في الريف . قصور محمدى سنة ١٩٨٦ م — ١٥٧٨ م
في متحف اللوفر بباريس



(شكل ٥٢) منظر طبيعي وثلاثة صيادين . عليه إمضاء المصوّر رضا عباسي . من نهاية القرن ١٠ هـ - ١٧ م
في مجموعة كارتيه La Cartier



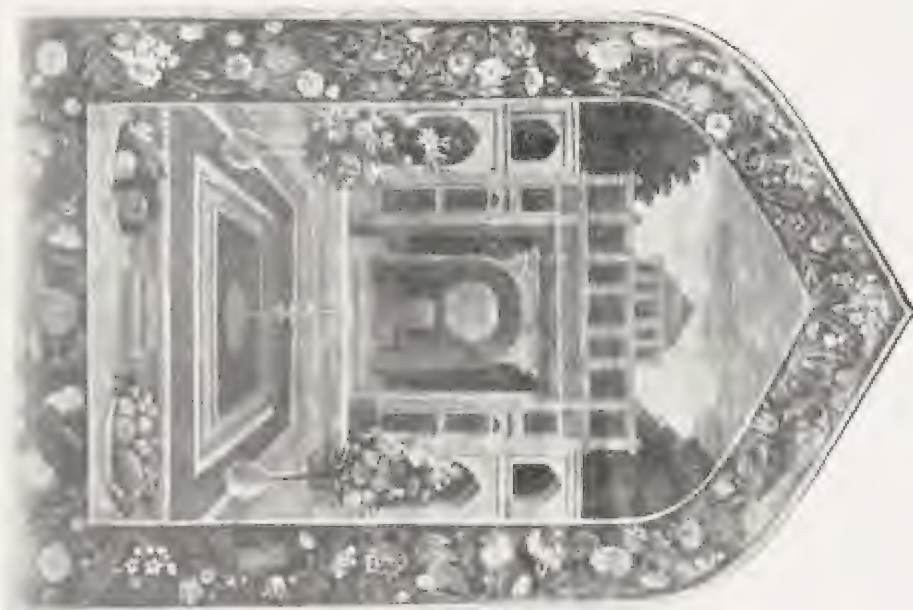
(شكل ٥٣) صورة ضرب « بالقلقة » للصورة محمد فاسم سنة ١٠١٤ هـ - ١٦٠٥ م
في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ٥٤) اسكندر زوينه روشك . من المدرسة الصفوية الثانية بأصفهان ، في القرن ١١ هـ - ١٧ م
في خطوط شاهنامة بجمهورية شتر بتي Chester Bently . وعليها أعضاء من المصور



(شكل ٥٥) لوحة فنية إيرانية من القرن ١٦ - ١٨ م. من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شمسک) ٥٦ و ٥٧ (الرحمان فتيان من ايران) . القرن ١٦ هـ — ١٨ هـ . من مجموعة المتحف الوطني في طهران



(شكل ٥٨) جلد كتاب إيراني . من بداية القرن ١٠ - ١٦ م . في مجموعة جلبينجان Gulbenkian



(شكل ٥٩) جلد كتاب إيراني من عمل محمد صالح التبريزي، في القرن ١٠ أو ١١ هـ - ١٦ أو ١٧ م
في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian



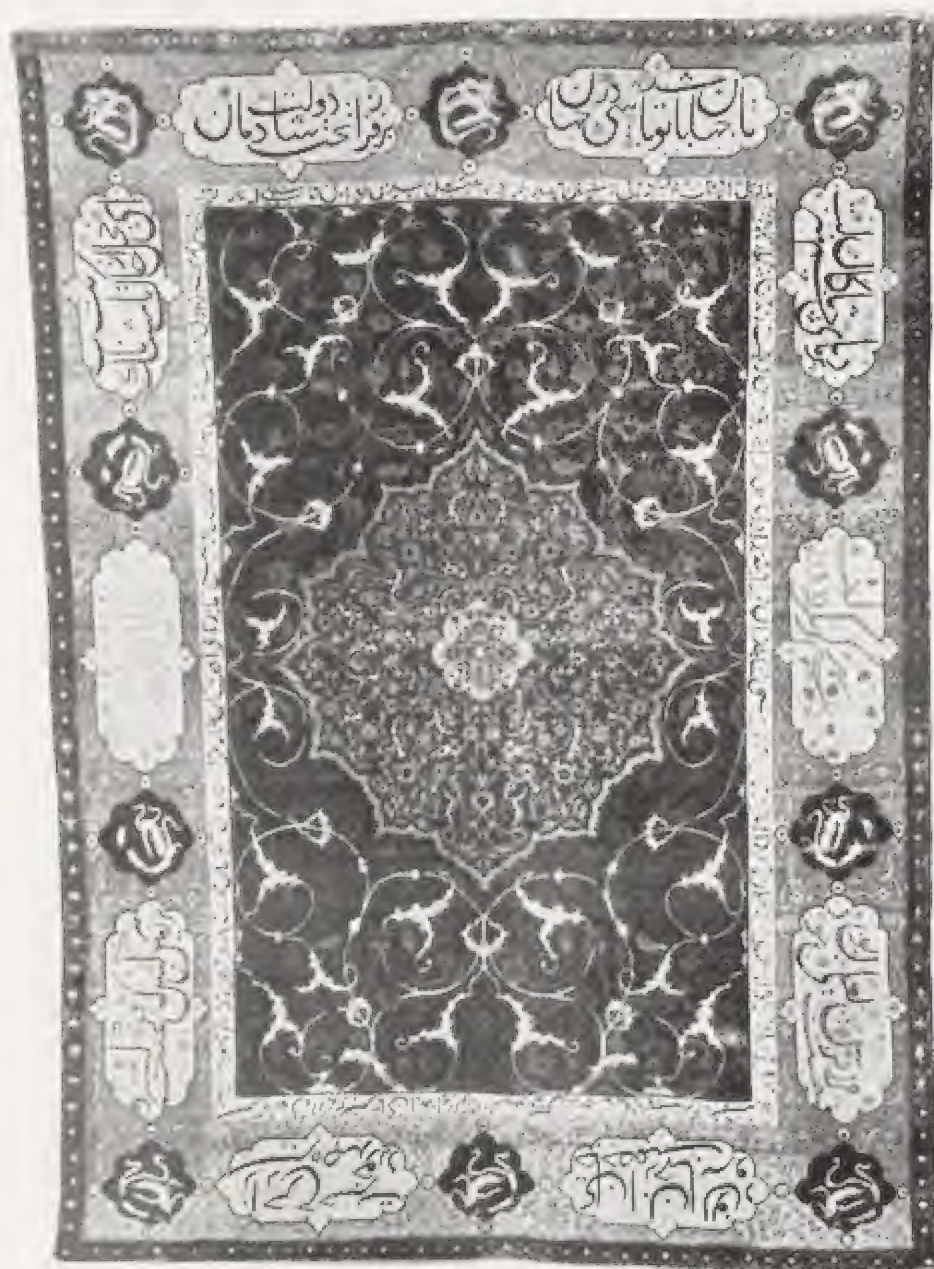
(شكل ٦٠) سجادة إيرانية • من القرن ١٠ - ١٧ م • في القسم الاسلامي من متاحف الدولة بزيور



(شكل ٢١) رسم من سجادة كاملة من صناعة تبريز في بداية القرن ١٠ هـ - ١١ م
محفوظة في متحف لكتوريا وألبرت بلندن



(شكل ٦٢) سجادة حريرية من صناعة تبريز في النصف الأول من القرن ١٠ هـ - ١٦ م
محمودة في متحف الفنون الزخرفية بباريس



(شكل ٦٤) سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية، من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م
من مجموعة المتحف على ياشا ابراهيم



(شكل ٦٤) سجادة من صناعة تبريز في النصف الثاني من القرن ١٦ - ١٧ م
في متحف المسوحات بمدينة ليون بفرنسا



(شكل ٦٥) سجادة حريرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ١٩ - ١٦ م
في متحف جويليان بباريس



(شكل ٦٦) سجادة صخرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ٨١٠ - ٨٢٠ م
في المتحف الموزيولان ببايو بورك



(شكل ٦٧) سجادة من صناعة شمال غرب إيران في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في المتحف القروي ببولنيان بيزو بورك



(شكل ٦٨) سجادة ذات أشجار ومناطق، من صناعة شمال غربي إيران في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م
محفوفة في مجموعة مكافئ McIlhenny



(شكل ٦٩) من من سجادة زراية - من القرن ١١ - ١٧ م
في مجموعة الدكتور دلي باشا ابراهيم



(عسك) سجادة ذات زهرينات من صناعة تبريز في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م . في متحف القبول الزخرفية بباريس



(شكل ٧١) رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة (أهراة) من القرن ١٣ - ١٨ م.
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٧٢) سجادة من الحرير . من القرن ١١ - ١٧ م
في القسم الاسلامي من متحف الدولة ببرلين



(شكل ٧٣) رسم جردان سجادة إيرانية كاملة . مؤرخة سنة ١١٩٤ هـ - ١٧٨٠ م
من مجموعة الدكتور علي باننا ابراهيم



(شكل ٧٤) زبر من القمار بدون دهان، وعليه زخارف مطبوعة، من خوارزسان
في القرن ٢ أو ٣ هـ — ٨ أو ٩ م. في مجموعة نجاة ربي Nejat Rabbli



(شكل ٧٦) صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر
القرن ٣ هـ — ٢٩٠ م في المتحف الوطني



(شكل ٧٥) صحن خزفي . القرن ٣ هـ — ٢٩٠ م
في المتحف الوطني بتهران



في مجموعة الخزف من Alphonse Karon

(٣١١) — ٩ — ٥٥ — القرن ٣ • الخزف ذي البريق المعدني •



في متحف برونيلام Pissolium

(شكل ٧٧ و ٧٨) •



(شكل ٧٩) صحن من ترف ذي بريق معدني ، من القرن ٥٣ - ٥٩
في مجموعة المتحف الوطني بباريس



(شكل ٨٠) سلطانية من الخزف في البريق المعدني، من القرن ١٤ - ١٥ م.
في مجموعة الفونس كان Alphonse Kann



(شكل ٨٢) صحن من الخزف . القرن ١٠ هـ — ١٠ م
في مجموعة كركمان Kerkman



(شكل ٨١) صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر . القرن ١٠ هـ — ١٠ م
في مجموعة جيلو Gillo



في متحف القنول الجديدة بوسطن

(١٠ أيار ١٩١٠ م) القرن ٤ أو ٥ م

في معهد القنول الجديدة شيكاغو

(شكلا ٨٢ و ٨٤)





(شكل ٨٥) صحن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . من القرن ٥ - ١٠ م .
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٨٦) صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الري في القرن ٥ هـ - ١١ م
في متحف فكتوريو يا والبرت بالمان



(شكل ٨٧) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من القرن ١١ م — ١١ م
في متحف كليفلاند



(شكل ٨٨) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمعددة الألوان • من القرن ١١ هـ - ١١ م
في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين



(شكل ٨٩) إنا، من الخزف ذي القوشر المتعددة الألوان . من القرن ١١ - ١٠ م
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٩٠) سلطانية من الخزف ذي الزخارف المحفورة من القرن ١١ - ١٢ م

في مجموعة جونتير F. M. Gunther



(شكل ٩١) إبريق من الخزف ذي الدخان الأزرق والخاروف المحفورة من القرن ٢٥ - ١١ م
في مجموعة المتحف على باشا إبراهيم



A. E. Pillsbury
في مجموعة بليرزبي
م ١٢ — ١٢ هـ



Freer Gallery
في معرض فريز
(٩٢ ر ٩٢) إيريقان من الخزف ذي البريق المصنوع من صناعة الري في القرن ٦ هـ — ١٢ م



(شكل ٩٤ و ٩٥) سلطانية من الخزف، عليها نقوش فوق الذهان - من ساو
ومؤرخة سنة ٥٨٣ - ١١٨٧ م في مجموعة أوسكار رافاييل Oscar Raphael - فوق : منظرها من الداخل



(شكل ٩٦) إبريق من الخزف ذي البريق المعدني وعليه نقوش فوق الدهان . من نهاية القرن ٥ ق م — ١ ق م
في معرض فريزر Freer Gallery



(شكل ٩٧) صحن من الخزف، مؤرخ سنة ٦٠٧ هـ - ١٢١٠ م
في مجموعة بومورفو بولوس



(شكل ٩٩) مسيجة من الخزف
على شكل إبريق من سلطنة آباد في القرن ٧ هـ — ١٣ م
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٩٨) قنينة من الزجاج لماء الورد
من شعرازي القرن ١٢ هـ — ١٨ م
في مجموعة جودمان (Goodman)



(شكل ١٠٠) برقي من الخزف من القرن ٧ - ١٣ م. في مجموعة المتاحف على باشا إبراهيم



(شكل ١٠١) إريق من الخزف ذي الدخان الأزرق وله سطح خارجي مخروم
مؤرخ من ٥٥٢ هـ (١١٦٦ م) • في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ١٠٢) سلطانية من الخزف : عليها نقوش فوق الدهان من القرن ٥٧ هـ — ١٣ م
في مجموعة دافيد C. L. David



(شكل ١٠٣) سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق اللسان ، وفيها نذهب . من صناعة قاشان
في القرن ٥٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة ليمان Ph. Lehmann



(شكلي ١٠٤) صحن من الخراف ذي البريق المعدني - من صناعة الري في القرن ٥٧ - ١٣ م
في مجموعة موسى Monssa



(شكل ١٠٥) فنيضة من الخزف، عليها نقوش فوق الدخان • من صناعة الري
في القرن ٧ هـ - ١٣ م • في مجموعة باريش وولسون Paris-Watson



(شكل ١٠٦) إناء خزفي من صناعة البري في القرن ٧ هـ — م. ١٣ في مجموعة المتحف على يدنا إبراهيم



(شكل ١٠٧) إبريق خزفي من صناعة سلطان آباد - في القرن ١٧ - ١٢ م
من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



(شكل ١٠٨) قنّاق من الخزف ذو دكان أروني وثقوش سوداء . من صناعة قاشان أو سامرة
في القرن ٧ هـ - ١٣ م . في متحف جامعة برينستون Princeton University



(شكل ١٠٩) تمثال نوزي من صناعة ساطع الأباد في القرن ٥٧ - ١٣ م
من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ١١٠) تحفة من الخزف ذي البريق المعدني ، من القرن ٥٧ - ١٣ م
في القسم الاسلامي من متحف الدولة ببولين



(شكل ١١١) حار من الحرف ٠ من القرد ٦ - ١٣ م ٠ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١١٢) أسد من الحرف ذي الدخان الأزرق . من القرن ٧ - ١٢ م
في مجموعة كيفوركيم Kevorkim



(شكلي ١١٣) شباك من الخزف المحرق ذي الدهان الأزرق . من القرن ٨٧ - ١٣ م
في متحف فكتوريا و ألبرت بلندن



(شكل ١١٥) حوض من الخنز من القرن ٥ - ٦ م



(شكل ١١٤) سلطانية من الخنز في سنة الأندلس في القرن ٨ - ٩ م
في شجرة بومور في بومور



في القسم الإسلامي من متحف الدولة في برلين

(في القسم الإسلامي من متحف الدولة في برلين) — (١٥ أبريل ٢٠١٦ م)



في مجموعة أمير ديجوال Miss K. Dingwall

(مجموعة أمير ديجوال Miss K. Dingwall) — (١٦ أبريل ٢٠١٦ م)



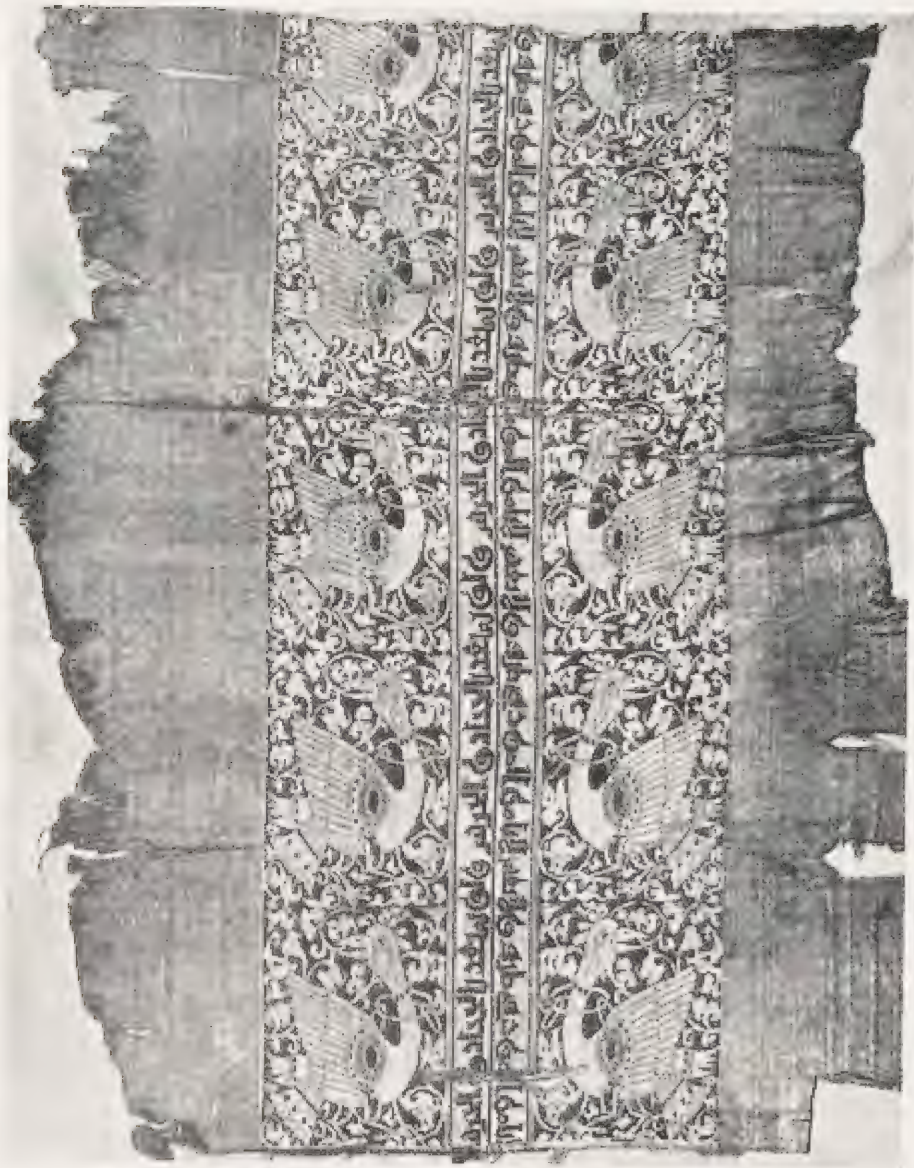
(شكل ١١٨) صحن من الخوف ذي زخارف متعددة الألوان ومتموشة تحت المداين
من القرن ١١ - ١٧ م. في مجموعة طبائح Tabligh



(شكل ١١٩) مجموعة من لوحات القاشاني ذات البريق المعدني . من قاشان . جزء منها
مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ - ١٢٦٧ م . في متحف اللوفر بباريس

(نسخة ١٢٠) قطعة نسيج من الطير - برقع أبا من صناعة نوارسان في القرن ١٠ - ١١ م في متحف اللوفر





الشكل ١٢١ (قطعة نسيج من الحرير من القرن ٥ أو ٦ - ١١ أو ١٢ م)
كانت سابقا في مجموعة رابنون Rabenon



(شكل ١١٢) قطعة تسبيح من الخزير ٤ من القرن ١١ هـ — ١٢ م، في مجموعة المتحف مور Moore



(شكل ١٢٣) قطعة من نسيج مخلى بخيوط الفضة، من القرن ٨ - ١٤ م.
في متحف الدولة ببرلين



(شكل ١٢٤) قطعة منسوجة بالخمر من صناعة شمال غربي إيران في القرن ١٠ هـ - ١٦ م
محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة يواست



(شكل ١٢٥) قطعة من سجاد مخلي بخيوط معدنية من القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في متحف الفنون الزخرفية بباريس



(شكل ١٢٦) قطعة من نسج على تحيوط معدنية . من القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في متحف ثاولو Thaulow بمدينة كييل Kiel



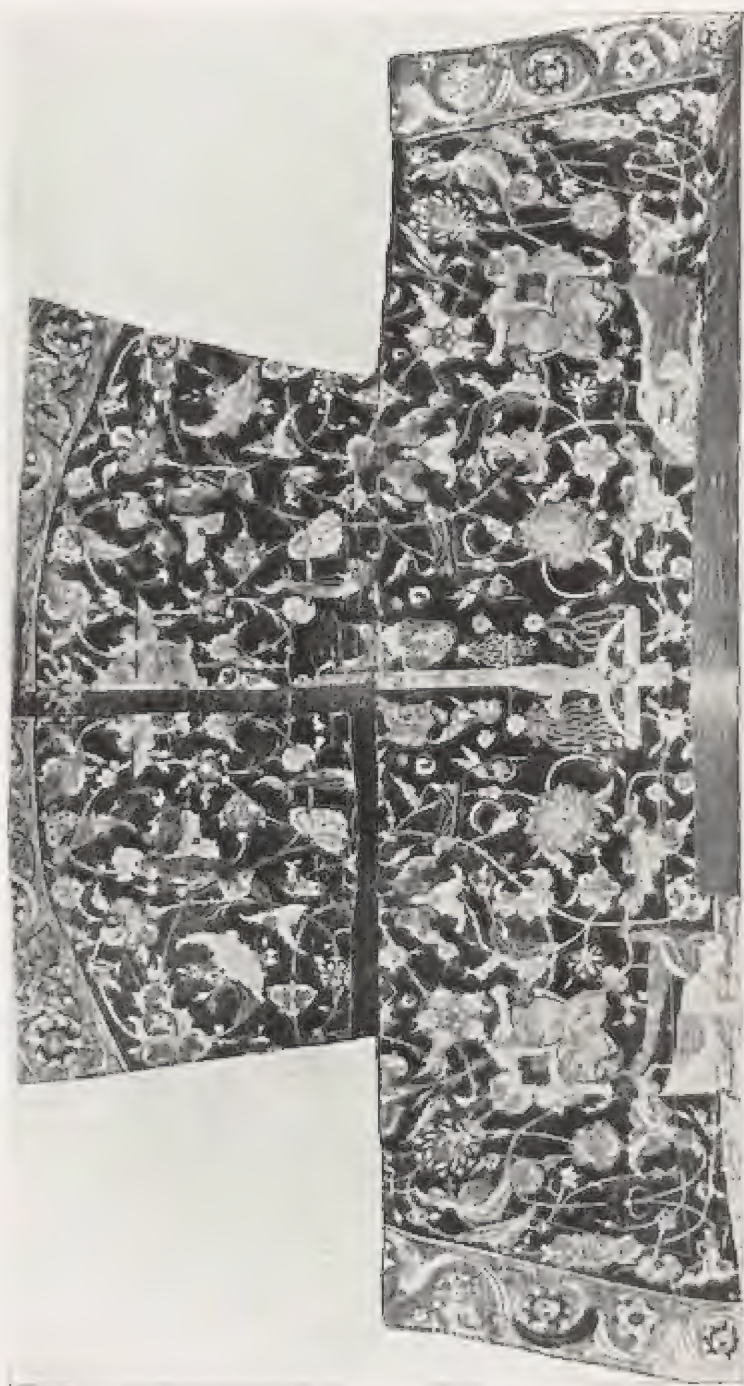
(شكل ١٢٧) ردا من النعلينة « من صناعة برد في القرن ١١ هـ - ١٧ م
في متحف استوكهولم



(شكل ١٢٨) قطعة من فسيفساء على يكتوط معدنية ، من صناعة « مقيث » بأصفهان
في عصر الشاه عباس الأكبر ، محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت بلندن



(شكل ١٢٩) قطعة من القطيفة المحلاة بخيوط معدنية من صناعة اصفهان
في القرن ١١ - ١٧ م - محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكلي ١٢٠) سجادة من الحرير مصروعة على شكل عبادة كاهن ريفيا من القرن ١١ هـ - ١٧ م
تخزن في متحف فكتوري في واشنطن العاصمة



(شكل ١٣١) قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزدا في القرن ١١ هـ - ١٧ م
محفظة في مجموعة أكرمان Ackerman



(شكل ١٣٢) حرام من الحرير، من القرن ١١ هـ - ١٧ م. في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١٣٣) رداء من الديباج - من القرن ١٢ - ١٨ م
في متحف الماسوجيات بقاطعة كولومبيا بأمريكا



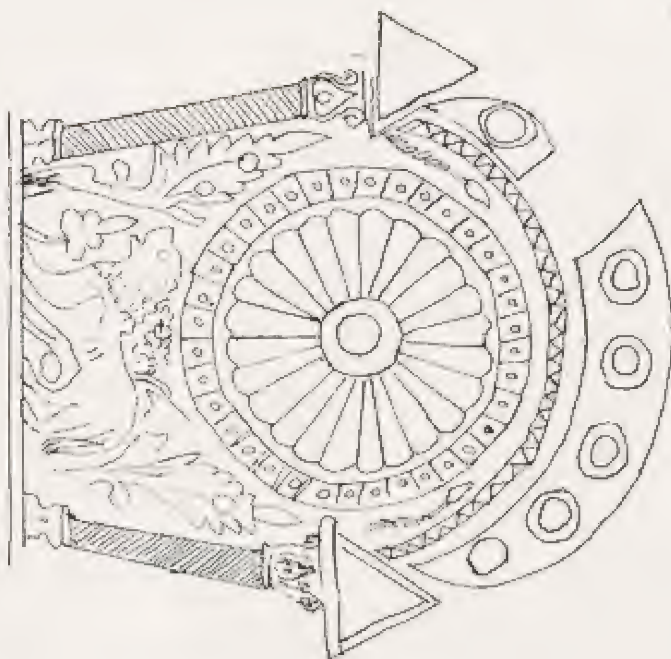
(شكل ١٣٤) حصيرة من القطن مطرزة بالحرير ، من صناعة اصفهان في القرن ١١ أو ١٢ م (١٧ أو ١٨ م)
محفوطة في مجموعة اكرمان وبوب Ackerman-Popo



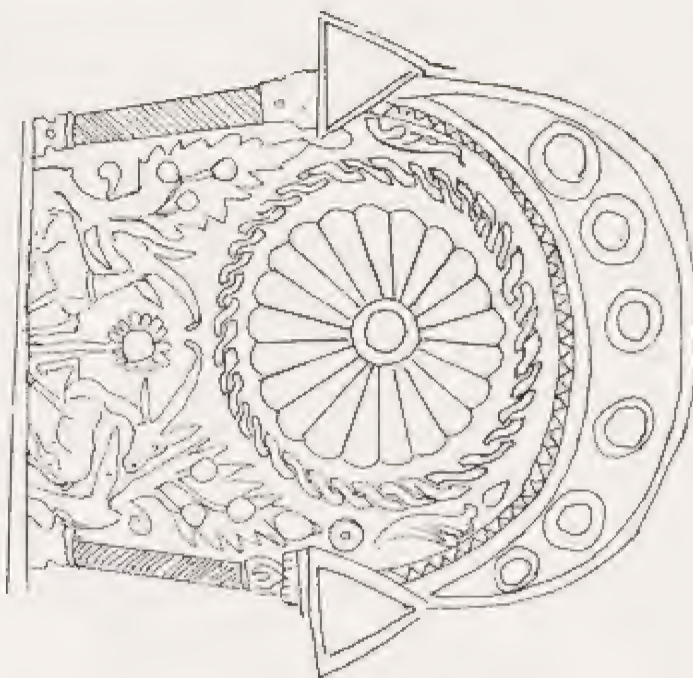
(شكل ١٣٥) قطعة نسيج مطرزة بالحريز من صناعة وشت أو إصفهان في القرن ١٢ هـ - ١٨ م
محفظة في المتحف القوم بوايتان بنو برك



(شكل ١٢٦) إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة الأموي مروان الثاني .
من القرن ١ هـ - ٧ م - في دار الآثار العربية بالقاهرة



(نسخة ١٣٧ و ١٣٨) رسم جدران من الزخارف المنقوشة على الأبريق المنسوب إلى مرآت الثاني في دار الآثار العربية بالقاهرة





(شكل ١٣٩) • مبخرة من البرونز على الطراز الساساني • من القرن ٨ - ٨ م
في القديس الاسلامي من متحف الدولة ببرلين



(شكل ١٤٠) قدر من البرونز ذات زخارف شقورية ومنطبعة بالفضة والنحاس الأحمر ، صنعت في هراة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) وعليها امضاء صانعيها : محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد ، في متحف الهرميناك



(شكل ١٤١) صينية من الفضة ذات زخارف محفورة - عملت للسلطان الب ارسلان سنة ٤٥٩ هـ - ١٠٦٦ م
وعليها اعضاء صانعوها حسن القاشاني - محفوظة في متحف القرون الخمسة بمدينة بوسطن Boston



(شكل ١٥٢) قنية ماء الوردة من الفضة، فيها تذهيب وطلاء أخفاف محفورة
من القرن ١٥ أو ١٦ — ١١ أو ١٢ م. في مجموعة هرازي



(شكل ١٤٣) صينية من النحاس ذات زخارف مخفورة ، من القرن ٦ - ١٢ م
في متحف فكتوريا والبرت بلندن



(شكل ١٤٤) مرايا من البرونز ذات زخارف بأرزقة من القرن ٥ - ٧ م (١١ - ١٣ م) في مجموعة هيرمان



(شكل ١٤٥) شمعدان من الحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ٦ أو ٧ م (١٢ أو ١٣ م) في مجموعة هرازي



(شكل ١٥٦) إبريق من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ١٣ أو ١٤ هـ (١٢ أو ١٣ م) في متحف فنكوتريا وألبرت بلندن



(شكل ١٤٧) إله من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر
من القرن ٦ أو ٧ م (١٢ أو ١٣ م) • في المتحف البريطاني



(شكل ١٤٨) إناء من البرونز ذو زخارف مخفوفة من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م).
في متحف الهرميتاج



(شكل ١٥٩) شهابات من البرونز ذو زخارف مجسورة ومطعمة بالفضة
من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) • في متحف قصر جليستان بطهران



(مسك) ١٥٠) حارث بن الربيع ذو ربيعة من القرن ٦ أو ٧ هـ (١١٢ أو ١١٣ م) في متحف مكتور بالبرتغال



في متحف اللوفر بباريس
 (شكل ١٥١ و ١٥٢) شمعان أوجاملان من البرونز الخزم ، وعليهما زخارف محفورة
 القرن ٦ أو ٧ (١٢ أو ١٣ م)

في معهد الفنون بمدينة ديترويت



(شكل ١٥٣) شمعدان مطعم بالذهب والفضة من القرن ٥٧ - ١٣ م
في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين



(شكل ١٥٤) صندوق من البرونز ذو زخارف محفورة من القرن ٥٧ - ١٣ م
في متحف فنكتوريا والبرت بندن



(شكل ١٥٥) شمعان من التماس ذو زخارف مخشورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه امضاء صانع
محمد بن رفيع الدين الشيرازي سنة ٧٦١ هـ - ١٣٦٠ م في مجموعة والف هرازي



(شكل ١٥٦) طست من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب
من القرن ٧ أو ٨ هـ (١٣ أو ١٤ م) في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ١٥٧) صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة
من القرن ٧ هـ - ١٣ م في متحف قصر جاستان بتهران



(شكل ١٥٨) إناء من البرونز، من القرن ٨ هـ - ١٤ م. في القسم الإسلامي من متحف الدولة في برلين



(شكل ١٥٩) خنجر إيرانية ذات زخارف محفورة ومطلعة ، من القرنين ٩ و ١٠ هـ (١٥ و ١٦ م)



(شكل ١٦٠) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة من القرن ١٠ أو ١١ م (١٦ أو ١٧ م) ، في متحف الهرمباتج



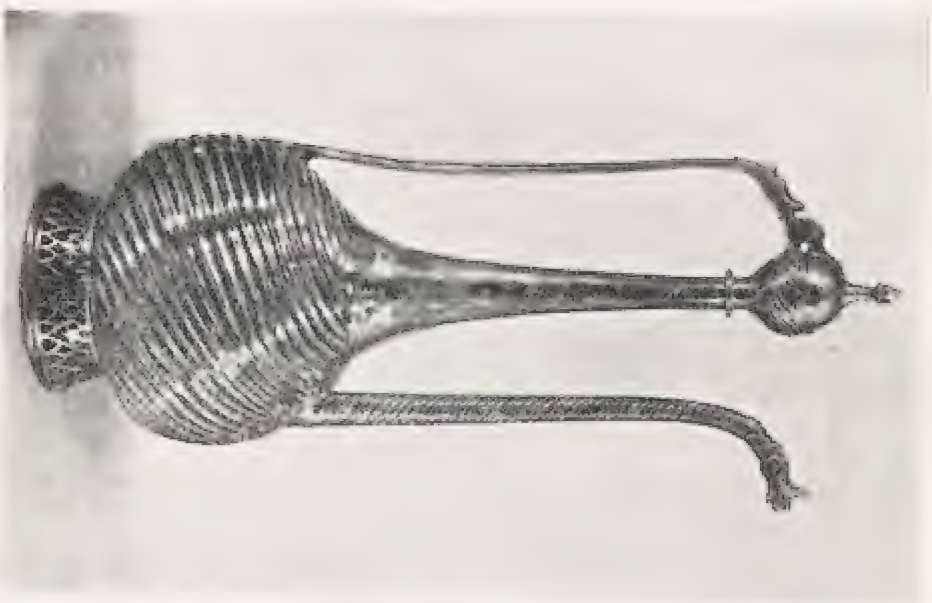
(شكل ١٦١) درقة من الحارثية ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب
من القرن ٥١٠ - ١٦ م في متحف تاريخ الفنون بمدينة فيينا



(شكل ١٩٢) صفائح باب، من الصليب القويم . القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في مجموعة هرازي



(شكل ١٦٤) إبريق من النحاس الأحمر الميقن
القرن ١٢ هـ — ١٨ م . في متحف مكتورة بالبرت بندن



(شكل ١٦٣) إبريق من النحاس
القرن ١١ هـ — ١٧ م . في مجموعة المكتورة بندن



(شكل ١٩٥) مثلية من النحاس ذات زخارف معقودة ومطعمة بالفضة
من القرن ١١ هـ - ١٧ م • في متحف باكي ألبانيا



(شكل ١٦٦) خوذة من الفلب من صناعة « حجي »
سنة ١١١٢ هـ - ١٧٠٠ م في متحف بروت دي هال
بمدينة بروكسل



(شكل ١٦٧) صحن ذهبي من القرن الخامس م. في مجموعة كلار روني بنك



(شكل ١٦٨) جزء من صحن زجاجي مموه بالمينا، من صناعة همدان في القرن ٧ هـ - ١٣ م
في متحف قصر جليستان بتهران



(شكل ١٦٩) صحن من الزجاج على اللون ومقود بالمينا . من صناعة عراق أو سمرقند
في القرن ٩ هـ — ١٥ م . في المتحف البريطاني



بمعهد الفن في شيكاغو

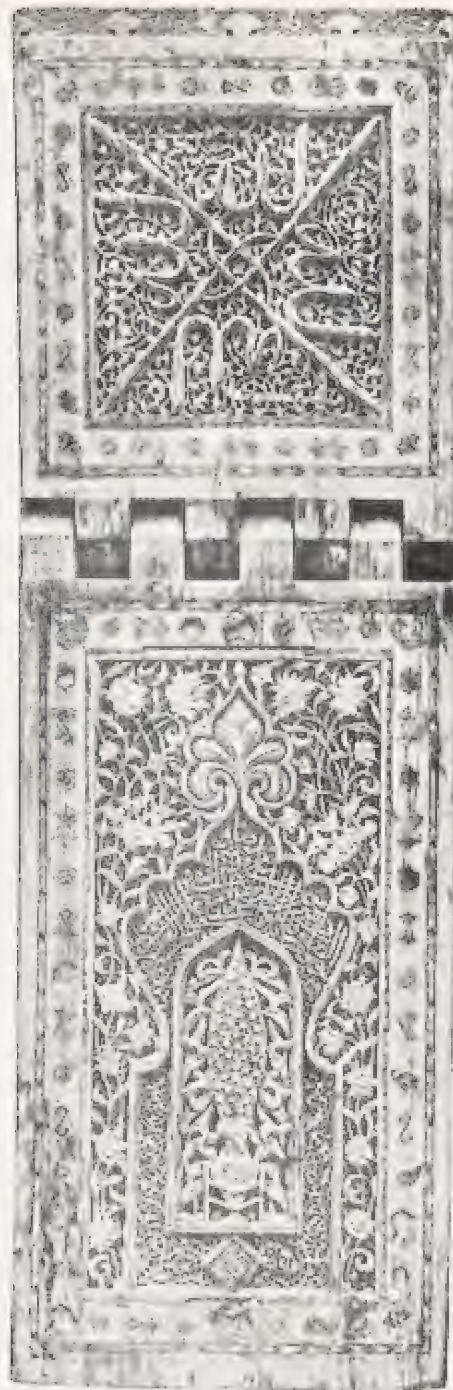


في مجموعة ستراوس B. M. & J. Strauss

(شكل ١٧٠ و ١٧١) زجاجتان من صناعة شيراز، اليمنى خضراء واليسرى زرقاء. القرن ١٢ هـ - ١٨ م



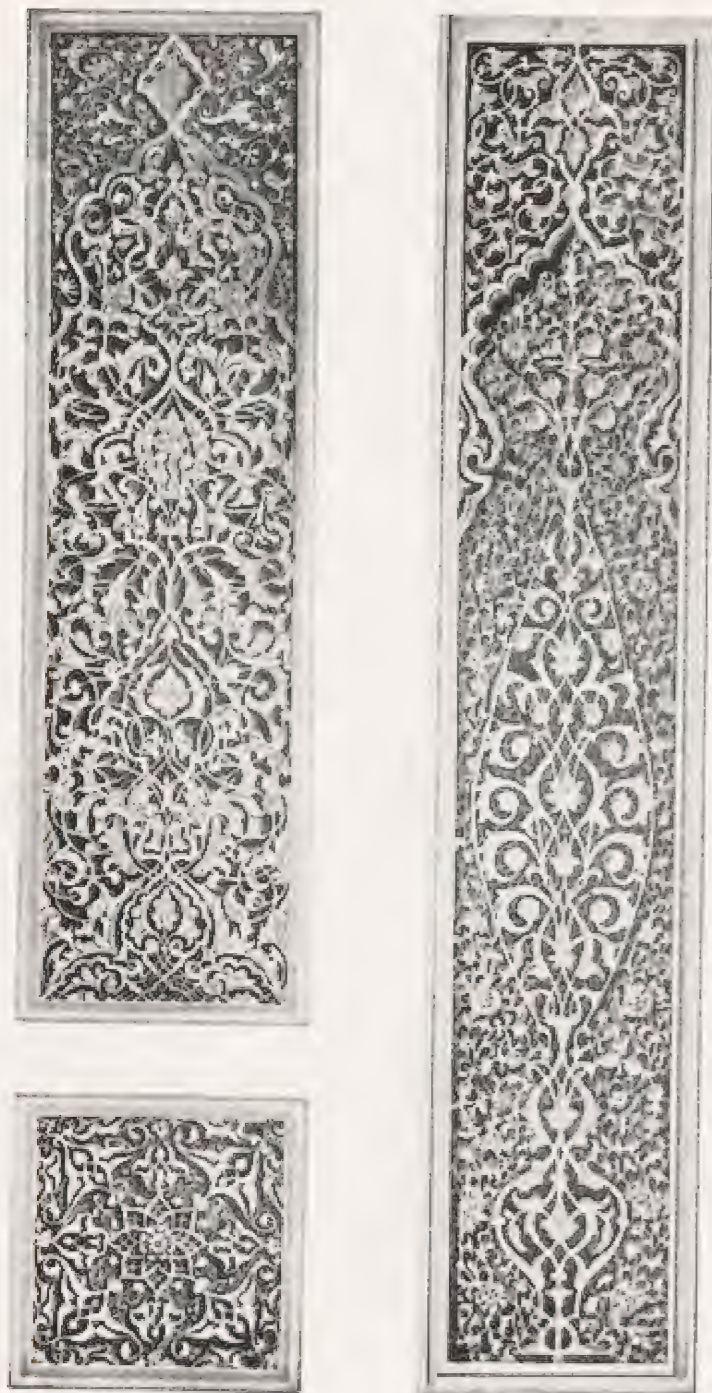
(شكل ١٧٢) خشبة من الخشب مؤرخة من سنة ٥٣٦٣ (١٩٧٤ م)
في دار الآثار العربية بالقاهرة



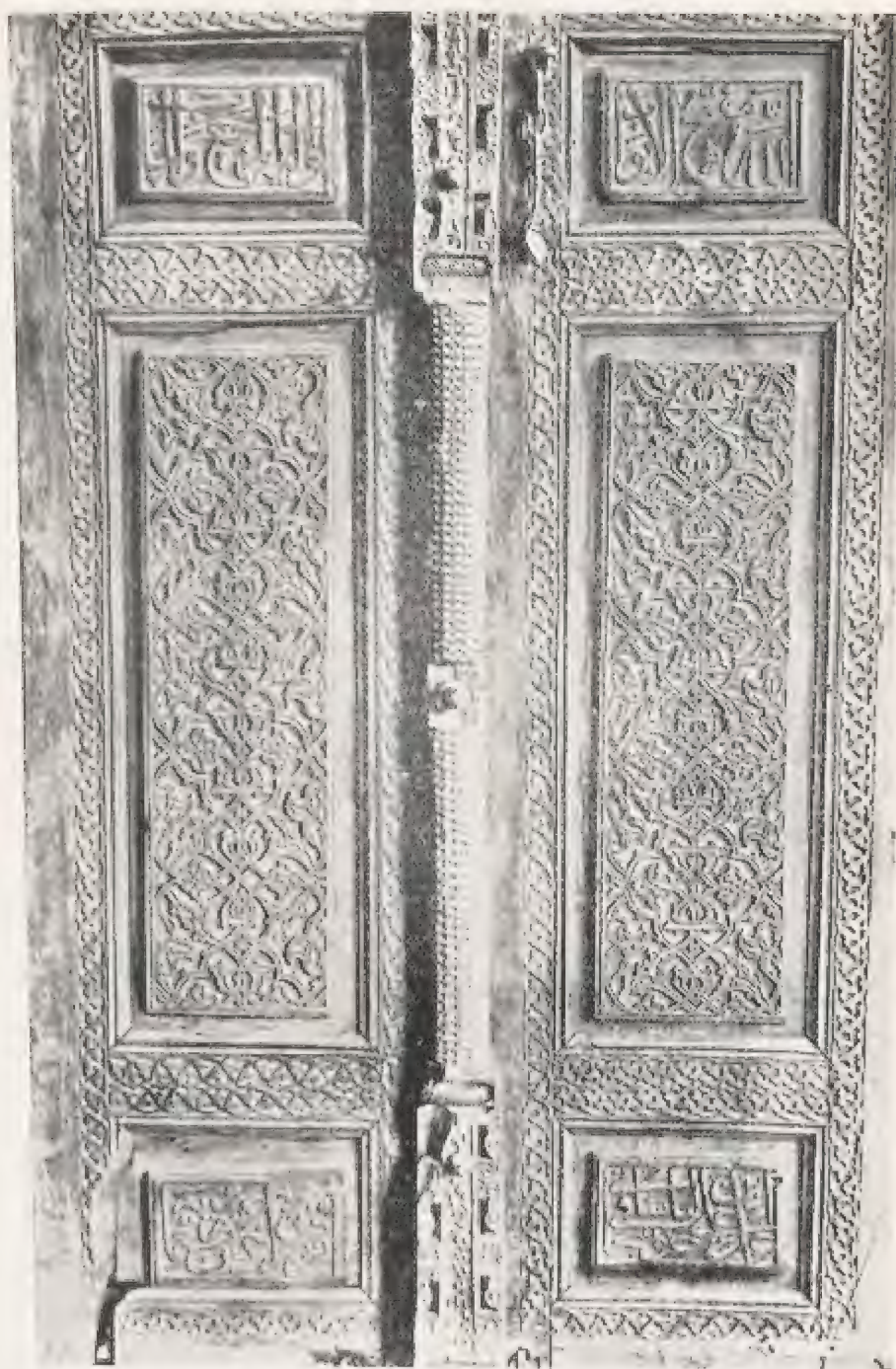
(شكل ١٧٣) كرسى مصحف، من الخشب الخيزران والمطعم، مؤرخ سنة ١٧٦١ هـ - ١٣٦٠ م
ومحفوظ الآن في المتحف القروي ببولينا بيو يورك



(شكل ١٧٤) خزانة من النحاس، تحتوي على رفات الخليفة العباسي الملقب بـ «نوح الملقب» والذين أبو القاسم بن الإمام موسى الشكلم به
 محفوظ في متحف الآثار في مدينة القاهرة، مصر - م ١٤٧٣ - ٨٧٧ سنة ٨٧٧ - محفوظ في متحف الآثار في مدينة القاهرة، مصر

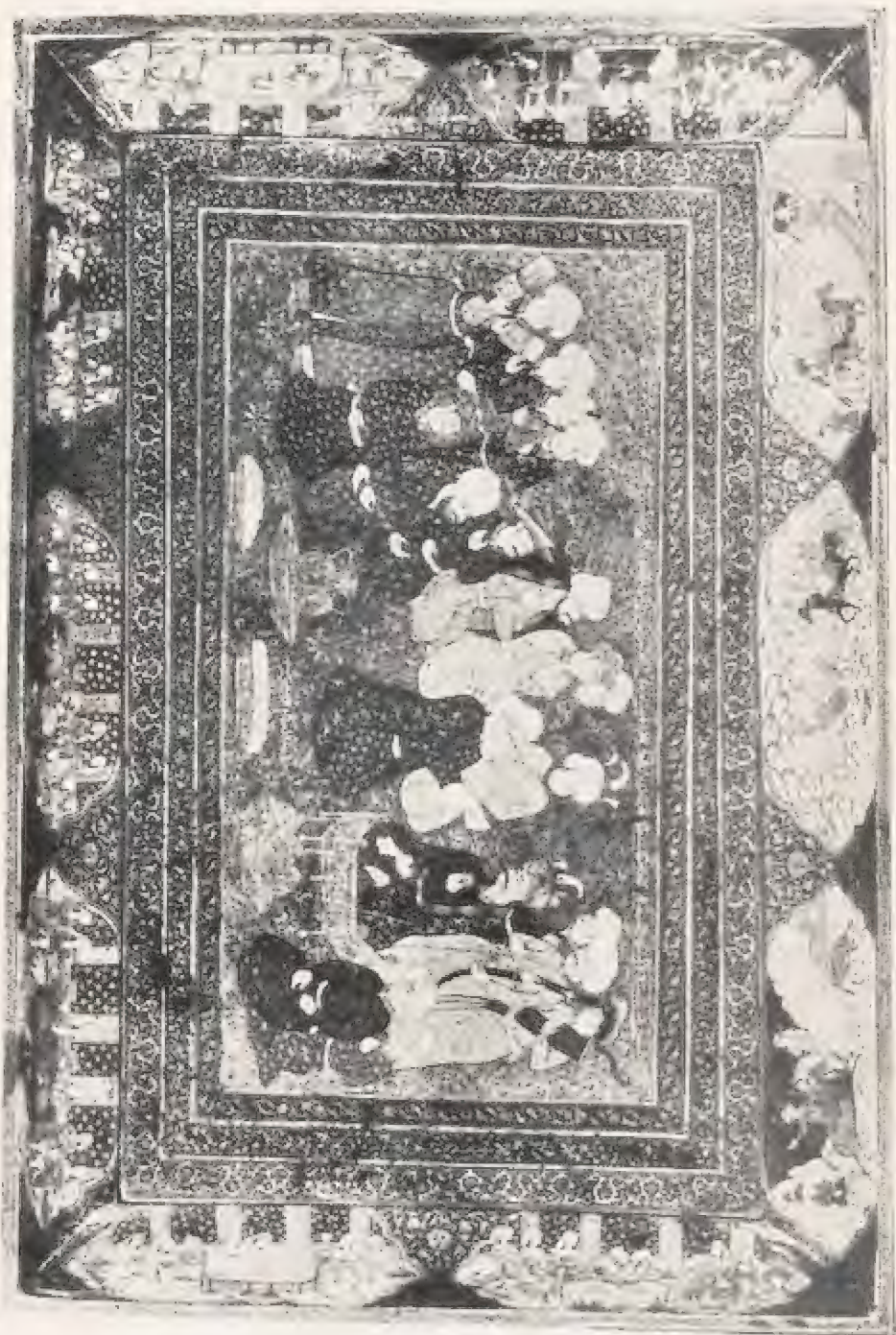


(شكل ١٧٥) حشرات من الخشب ذي الزخارف المحفورة . من باب في ضريح
توز بسمرقند . ومحفوفة الآن في متحف الهرميتاج



(شكل ١٧٦) مصراعين من باب خشبي ظههما « عمل عن بن صوفي الباساني »

سنة ٥٩١٥ هـ - ١٥٠٩ م . في المتحف الأعلى بتهران



(شسکل ١٧٧) صندوقي من الورق المنقوش وذر نقوش بالآية • عليه كتابه فريد أنه صنع للملوك عباس علي يد صانع اسمه يوسف • وهو منقوش بالآية في القسم الأسفل من منتصف برلين





صمَّم كل طبع كتاب "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" بمطبعة دار الكتب المصرية

في يوم الخميس ١٤ محرم سنة ١٣٥٩ (٢٢ فبراير سنة ١٩٤٠) م

محمد نديم

ملاحظ المطبعة بدار الكتب

المصرية

(مطبعة دار الكتب المصرية ١٠/١٩٣٩/١٠٠٠)

